

für den

ersten Unterricht

von

F. A. KUMMER.

Op. 60.

Leipzig, bei Fr. Hofmeister.

Pr. 3 Thlr. 12 Gr.



Leipzig,
bei Friedrich Hofmeister.
Paris, bei S. Richault.



1. Die Schnecke. 2. Die Wirbel. 3. Der Sattel. 4. Der Hals. 5. Das Griffbret.
6. Die Decke. 7. Die Zargen. 8. Die F. Löcher. 9. Der Steg. 10. Der Saitenhalter.
11. Die Bogenstange. 12. Die Haare. 13. Der Frosch. 14. Der Kopf.

VORWORT.

Der Verfasser vorliegenden Werkes gelangte in einer namhaften Reihe von Jahren, während welcher er sich mit Unterricht beschäftigte, zu der Ueberzeugung, dass, ungeachtet der bereits vorhandenen, in vieler Hinsicht mit Recht gerühmten Violoncellschulen, noch immer ein Lehrbuch für dieses Instrument zu wünschen übrig bleibe, in welchem besonders dem folgerechten Fortschreiten der Lehrabschnitte, wie der bezughabenden Beispiele für das praktische Studium, die strengste Aufmerksamkeit gewidmet sei.

Wenn auch ein solches Werk nicht gerade als unerlässliches Bedürfniss für Diejenigen anzusehen ist, welche unter der Leitung gediegener Lehrer durch praktisches Beispiel jene Vortheile geniessen, die durch schriftliche Erklärungen selten oder nie erreicht werden, so erscheint es wohl um so mehr als ein solches für die nicht geringe Anzahl Derer, denen Zeit und Umstände nur den Genuss eines spärlichen, vielleicht gar mangelhaften Unterrichts gestatten. Hauptsächlich zum Nutzen dieser Klasse wagt der Verfasser in Gegenwärtigem einen Versuch zur Abstellung des obenerwähnten Mangels und zeigt dem Schüler in einfachen, möglichst kurzen Lehrsätzen den Weg, den er beim Studium des Violoncellspiels, ohne sich eigenmächtige Abkürzungen oder Veränderungen in der Reihefolge zu erlauben, streng zu verfolgen hat.

Er setzt die ersten musikalischen Vorkenntnisse bei dem Lernenden voraus (*) und beschränkt deshalb, um eine unnöthige Ausdehnung des Werkes zu vermeiden, die Einleitung lediglich auf die Darstellung der beim Violoncell vorkommenden verschiedenen Schlüssel, wie er auch in der Schule selbst alles vermeidet, was die Grenzen des Unterrichts im Violoncellspiel überschreiten könnte.

Die Uebungsstücke des Nachtrages sollen, wie schon eingänglich erwähnt wurde, mit den Lehrsätzen Schritt halten; deswegen ist bei jedem Abschnitte auf die dazu gehörigen Nummern derselben verwiesen. Zur Annehmlichkeit und bessern musikalischen Ausbildung des Schülers sind diese Uebungen von einem zweiten Violoncell begleitet, und wiewohl die Anzahl derselben grösser ist, als die in den bisher erschienenen ähnlichen Werken, so wird die daraus hervorgehende Abwechselung doch einem Jeden (besonders dem, der sich diesem Instrumente als Dilettant widmet) nur willkommen sein, und es sollen eben diese Beispiele den Lernenden zuvor recht fest machen, ehe er zu grössern Ausführungen übergeht. Hat er dieselben insgesammt durchstudirt, so können ihm als äusserst zweckmässig zur weitern Ausbildung empfohlen werden:

Dotzauer, 12 Esercizi, Op. 70.
———— 24 Capricci, Op. 35.
Merk, 20 Exercices, Op. 11.
Franchomme, 12 Caprices, Op. 7.
F. A. Kummer, 8 grandes Etudes, Op. 44.

Der Schüler habe überdies stets vor Augen, dass der höchste Endzweck des Virtuosen der ist: mit grösster Fülle des Tones Reinheit, Deutlichkeit, Geschmack und möglichste Fingerfertigkeit zu verbinden. Im Streben nach diesen Vorzügen darf er nie nachlassen, und wenn er einst auch selbst ein Meister genannt zu werden verdient, so wird ihm doch sein Inneres noch sagen: dass stetes Fortschreiten in der Kunst nöthig, während Stillstehen auf ihrer Bahn der erste Schritt zum Rückgange ist.

(*) Sollte dies hin und wieder nicht der Fall sein, so sind die folgenden Werkchen: Musikalische Grammatik, oder theoretisch praktischer Unterricht in der Tonkunst von G. W. Fink. Leipzig, G. Wigand, 1 Thlr. Oder: Allgemeine Musiklehre zum Selbstunterrichte für Lehrer und Lernende von Gottfr. Weber. 3. Aufl. Mainz, Schott, 1 Fl. 48 Xr. zum Studium bestens zu empfehlen.

F. A. Kummer

EINLEITUNG.

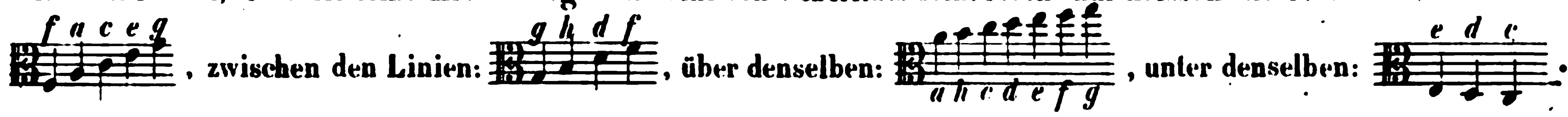
Von den verschiedenen Schlüsseln.

Der bedeutende Ton-Umfang des Violoncells macht zum bequemern Lesen der Noten mehrere Schlüssel nothwendig. Am häufigsten kommt der Bass- oder F-Schlüssel, welcher für die tiefere Tonlage gebräuchlich ist, in Anwendung. Er hat das Zeichen: . Nach ihm heissen die Noten auf den Linien: g h d f a, zwischen den Linien: a c e g, über denselben: h c d e f g a, unter denselben: f e d c.

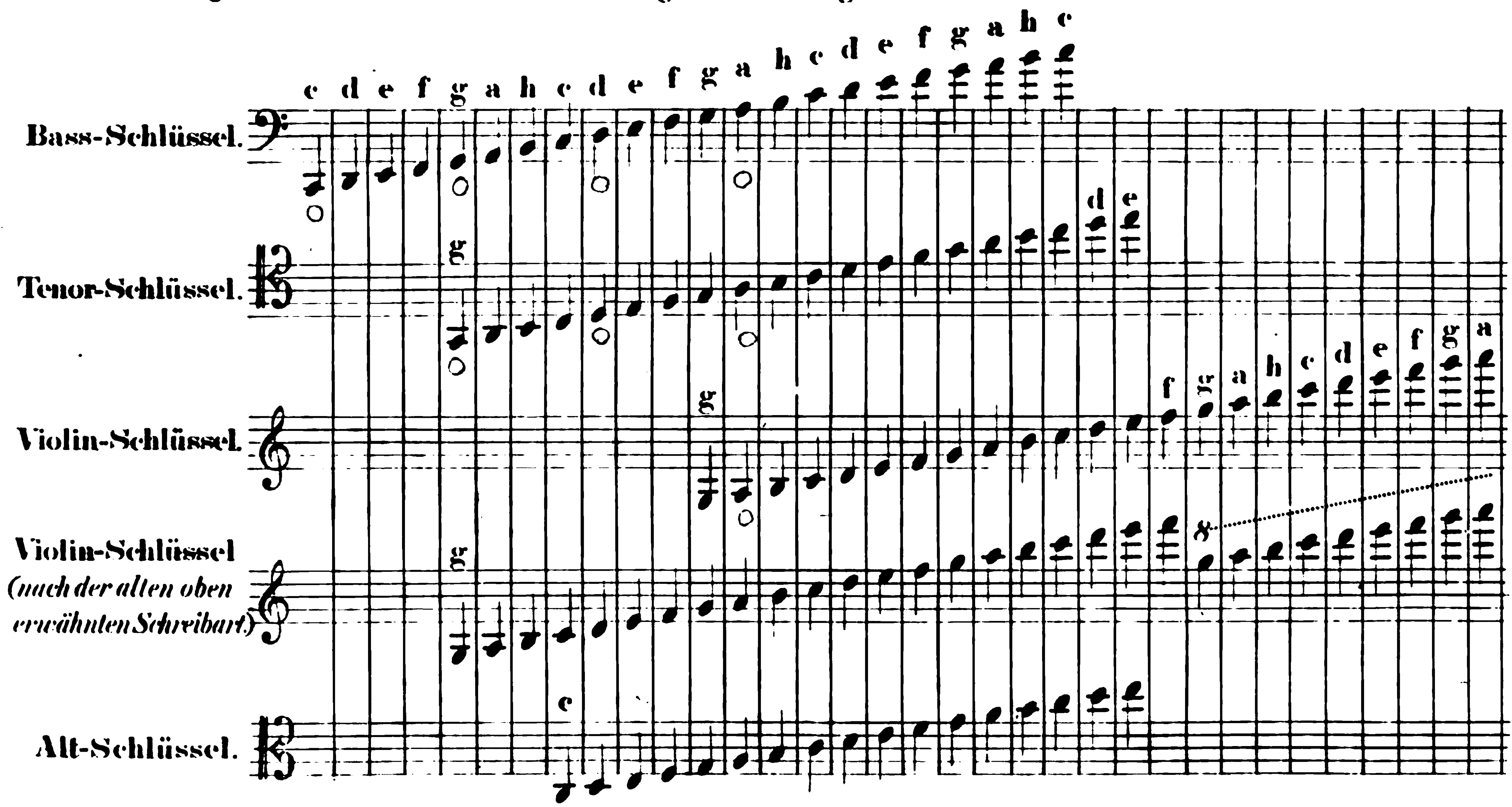
Diesem zunächst sieht man bei der mittlern Tonlage mehrentheils den Tenor-Schlüssel vorgezeichnet. Nach ihm nennt man die Noten auf den Linien: d f a c e, zwischen den Linien: e g h d, über denselben: f g a h c, unter denselben: c h a g.

Für die höchste Tonlage wird der Violin-Schlüssel angewendet. Nach ihm heissen die Noten auf den Linien: e g h d f, zwischen den Linien: f a c e, über denselben: g a h c d e f g a, unter denselben: c h a g. Hier darf jedoch nicht unerwähnt bleiben, dass in früherer Zeit die Noten in diesem Violin-Schlüssel von den Komponisten um eine Octave höher, als sie wirklich klingen, geschrieben wurden. Man hat demnach z. B. bei Kompositionen von Mozart, Beethoven u. s. w., so wie in fast allen ältern Werken, die im Violinschlüssel gesetzten Noten um eine Octave tiefer zu spielen. Selbst Onslow und mehrere Meister der neuern Zeit wenden denselben noch auf diese Weise an.

Ebenso sieht man endlich in der Violoncellstimme zuweilen den Alt-Schlüssel vorkommen. Wiewohl dies nur sehr selten der Fall ist, so dürfte seine Erwähnung doch nicht von Ueberfluss sein. Nach ihm heissen die Noten auf den Linien:



Um diese sämmtlichen Schlüssel leichter überblicken und ihr gegenseitiges Verhältniss besser beurtheilen zu können, sind sie in folgender Tabelle nach ihrem Einklange zusammen gestellt.
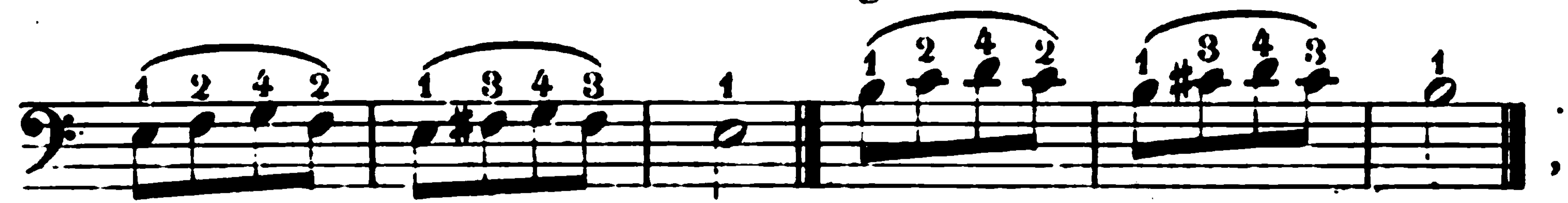


VIOLONCELL-SCHULE.

1.) Haltung des Instruments.

Der Violoncellist setzt sich auf den vordern Theil des Stuhles; die Füsse müssen ein wenig vorwärts, jedoch der linke etwas mehr als der rechte, gestreckt werden, während der Oberkörper in einer geraden und natürlichen Haltung bleibt. Das Instrument wird zwischen und von den Beinen gehalten, so dass dessen vorderer Rand am untern Theile rechts an die rechte Wade, und der hintere Rand links an die linke Wade des Spielers kommt. Hierbei vermeide man aber möglichst, die Flächen der Zargen zu sehr mit den Waden zu decken, indem dadurch die Vibration der Töne gehemmt wird. Man hält das Violoncell, etwas rückwärts geneigt, so weit auf die linke Seite, dass der C-Wirbel ungefähr einen Zoll weit vom Gesicht entfernt ist; der obere Theil des Bodens kommt dabei ganz leicht an die Brust zu liegen. Auch halte man das Instrument immer so hoch, dass die Bogenführung nie durch Anstossen am linken Knie gehemmt werden kann.

2.) Linke Hand.

Die linke Hand umfasst den Hals des Instruments in hohler Gestalt. Der Daumen liegt an der hintern Seite desselben, dem Zeige-und Mittelfinger gegenüber, und dient der Hand als Stützpunkt. Um einen guten, starken Ton zu erlangen, müssen die Finger jederzeit wie Hämmer auf die Saiten fallen und mit ihren Spitzen fest aufdrücken. Man halte die Finger für gewöhnlich so weit auseinander, dass sie die Figur:



ohne die Hand zu rücken, leicht ausführen können. Der linke Ellbogen darf nicht gehoben werden.

Die Bezeichnung der Finger geschieht durch Zahlen. Der Zeigefinger wird mit 1, der Mittelfinger mit 2, der Ringfinger mit 3 und der kleine Finger mit 4 bezeichnet. Das Zeichen für den Einsatz des Daumens ist ♁ oder ♀, den Ton einer leeren Saite deutet man mit o an.

3.) Rechte Hand, Führung des Bogens.

Der Bogen wird mit der rechten Hand zwischen dem Daumen und den übrigen Fingern gehalten. Der Daumen liegt mit seiner Spitze am Frosch und der Bogenstange. Ihm gegenüber liegen der Mittel-und Ringfinger in der Art, dass sie die untere Kante des Frosches mit berühren. Während diese drei Finger, weil sie für die Festhaltung des Bogens zu sorgen haben, jederzeit in unverrückter Lage bleiben, legt sich der Zeigefinger, etwas entfernt von den übrigen, mit dem Einschnitte seines obern Gliedes an die Bogenstange, um den beim Striche erforderlichen Druck zu bewerkstelligen. Der kleine Finger liegt nur leicht an der Stange und hält das Gleichgewicht des Bogens, der stets ohne alle Steifheit des Handgelenks gehalten werden muss. Die Spannung des Bogens muss immer so sein, dass die Stange noch nicht ganz gerad ist.

Der Strich wird, ungefähr zwei Zoll vom Stege entfernt, in gerader Linie ausgeführt. Er erfolgt ohne wesentliche Mithülfe des Oberarms fast ausschliesslich durch den Unterarm allein, weshalb die Bewegung des Armes mehr vom Ellbogen- als vom Achselgelenk ausgehen muss. Der Ellbogen hält sich dabei immer einwärts nach dem Körper zu, und darf nie gehoben werden.

Man führt mit dem Bogen zwei Hauptstriche, als:

1, den Herunterstrich (von der Linken zur Rechten), bezeichnet mit Λ und

2, den Hinaufstrich (von der rechten zur linken Seite), bezeichnet mit V.

NB. Das Bindungszeichen ⁀ bedeutet, dass auf einen dieser Striche mehrere hintereinander folgende Töne zusammengebunden ausgeführt werden sollen, während durch Punkte über den Noten angedeutet wird, dass dieselben, eine auf jeden Strich, kurz abzustossen sind.
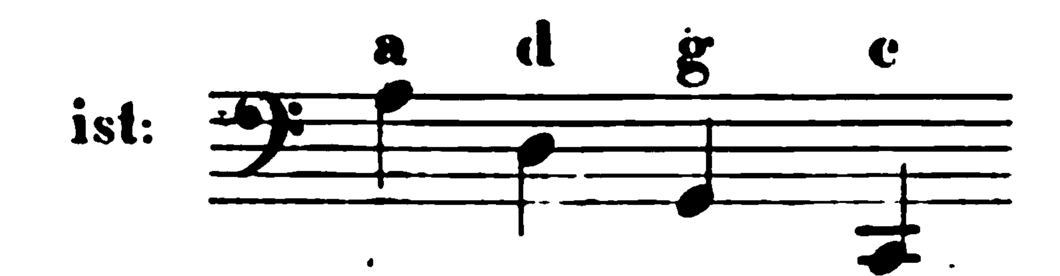
Bei dem Herunterstriche neigt sich der Frosch stets etwas nach unten, wogegen beim Hinaufstriche sich die Spitze des Bogens herabsenken muss. Es ist zur genauern Beobachtung der Strichführung und Körperhaltung gut, anfänglich vor einem Spiegel zu studiren.

Jede Saite wird mit einer besondern Wendung des Bogens und Handgelenks bestrichen. Bei der C-Saite rundet man das Handgelenk so viel, dass alle Bogenhaare ganz gerad aufstreichen, bei der G-Saite ist das Gelenk etwas weniger gekrümmt und bei der D- und A-Saite findet die geringste Krümmung statt. (*Siehe Figur.*)

Die Hauptregel beim Striche selbst ist: beim *piano* wie beim *forte* den Bogen nie mit Härte auf die Saiten zu setzen.

4.) Die Stimmung des Violoncells

ist:
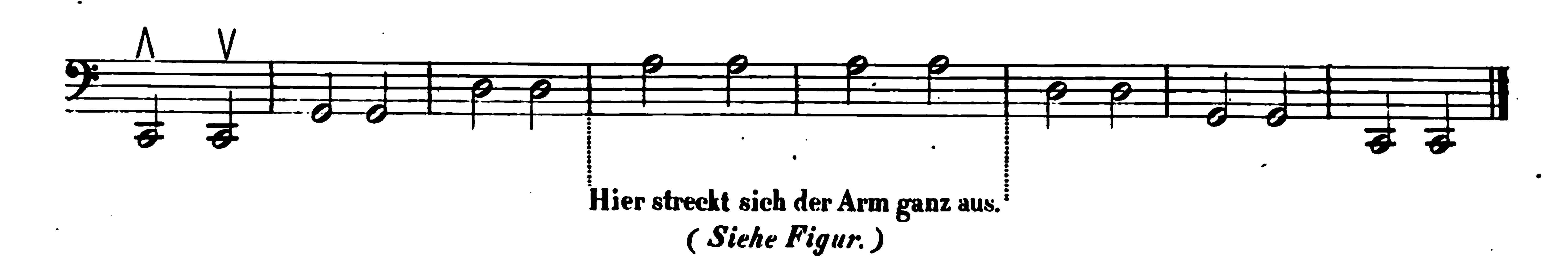


Hat man die A-Saite, als die höchste, entweder nach irgend einem andern Instrumente oder nach der Stimmgabel richtig gestimmt, so streicht man die D-Saite mit derselben zugleich an, um diese nach der erstern in der Unterquinte einzustimmen. Bei dem Stimmen dieser beiden Saiten umschliessen die Finger der linken Hand, mit Ausnahme des Daumens, den betreffenden Wirbel dergestalt, dass sie ihn nach Erforderniss vor- oder zurückdrehen können. Der Daumen legt sich dabei auf der entgegengesetzten Seite des Kopfes an, um durch Gegendruck das Zurückgleiten des Wirbels zu verhindern. Bei der G- und C-Saite erfasst der Daumen und der 1ste 2te und 3te Finger den Wirbel, während hier der kleine Finger auf der entgegengesetzten Seite des Kopfes den Gegendruck bewirkt.

Es gehört ein gutes, geübtes Gehör dazu, um ganz rein zu stimmen; ein Hülfsmittel könnte es dem Schüler sein, wenn er auf der A-Saite die Figur [0 1 3 4] ausführt und nach dem letzten Tone derselben die D-Saite in der tiefern Octave einstimmt. Bei den andern Saiten ist dann verhältnissmässig eben so zu verfahren.

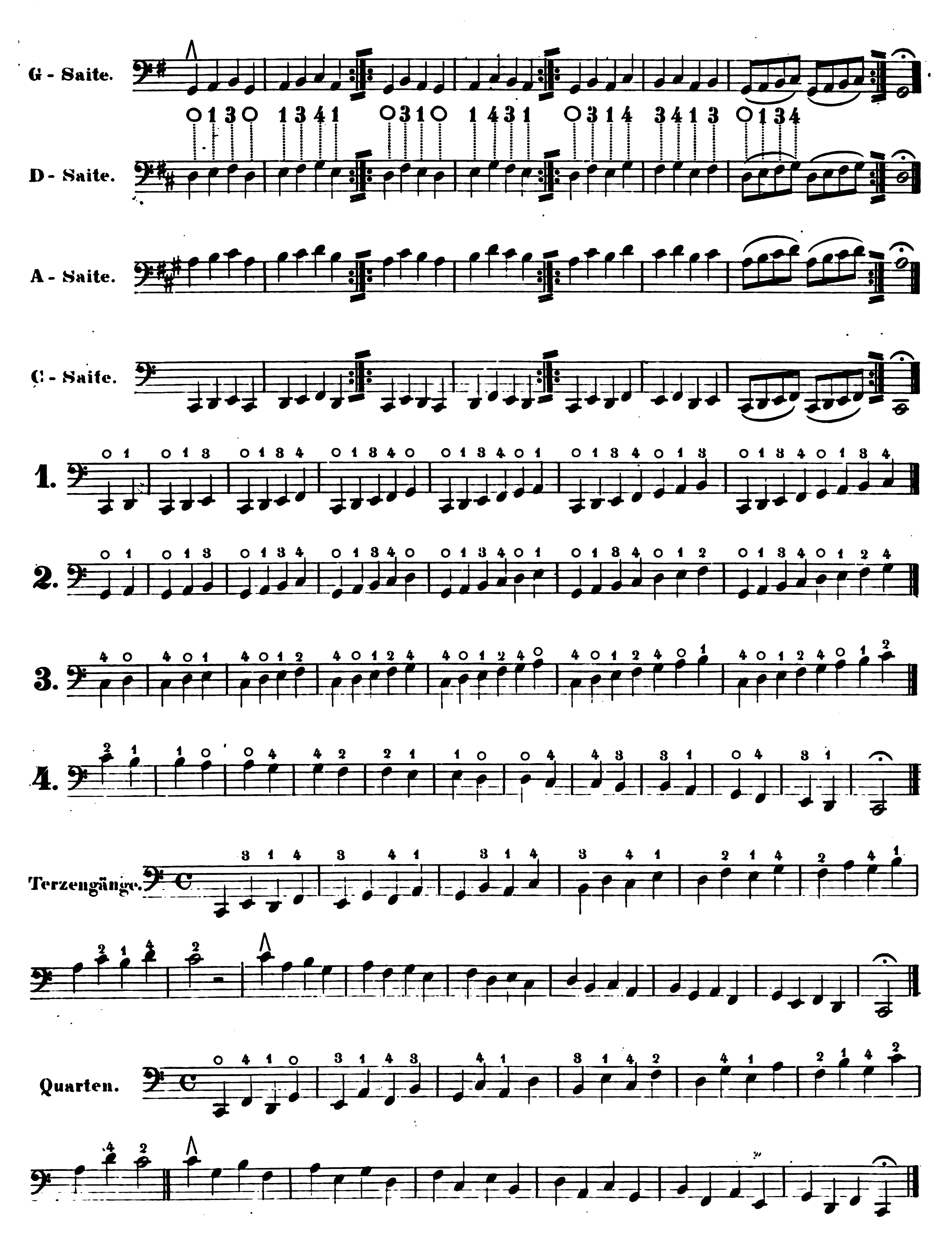
5.) Anfangs-Uebungen.
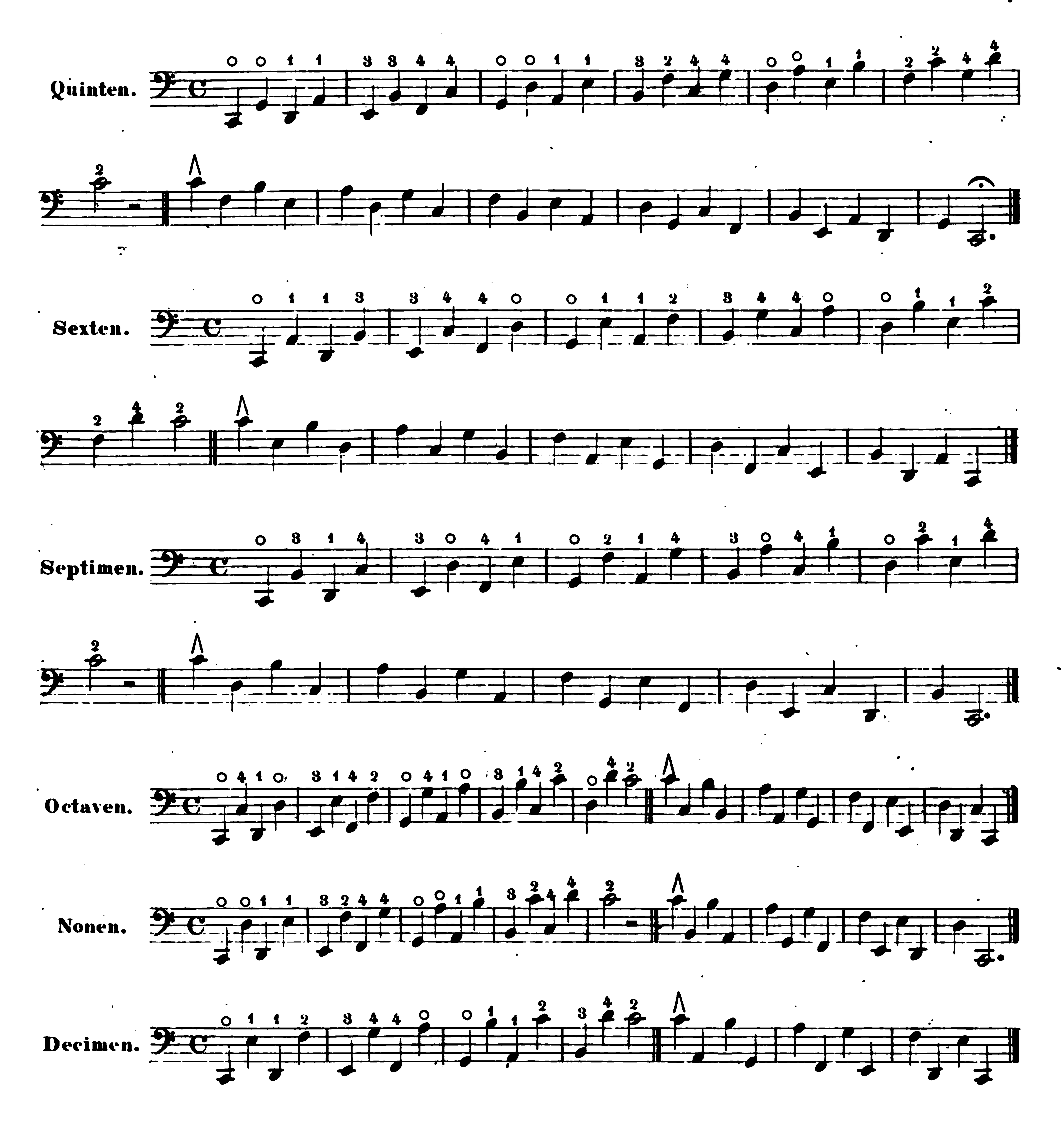
Der Schüler erinnere sich hierbei des in dem Abschnitte „von der Führung des Bogens" Gesagten, und übe vor Allem, mit strenger Beobachtung des Bogenstriches, folgendes Beispiel:



(*Siehe Figur.*)

Dann schreite er zu folgenden kleinen Uebungen, bei welchen die linke Hand in fester Lage, ohne zu rücken, liegen bleiben muss:


G - Saite.
D - Saite.
A - Saite.
C - Saite.
1.
2.
3.
4.
Terzengänge.
Quarten.

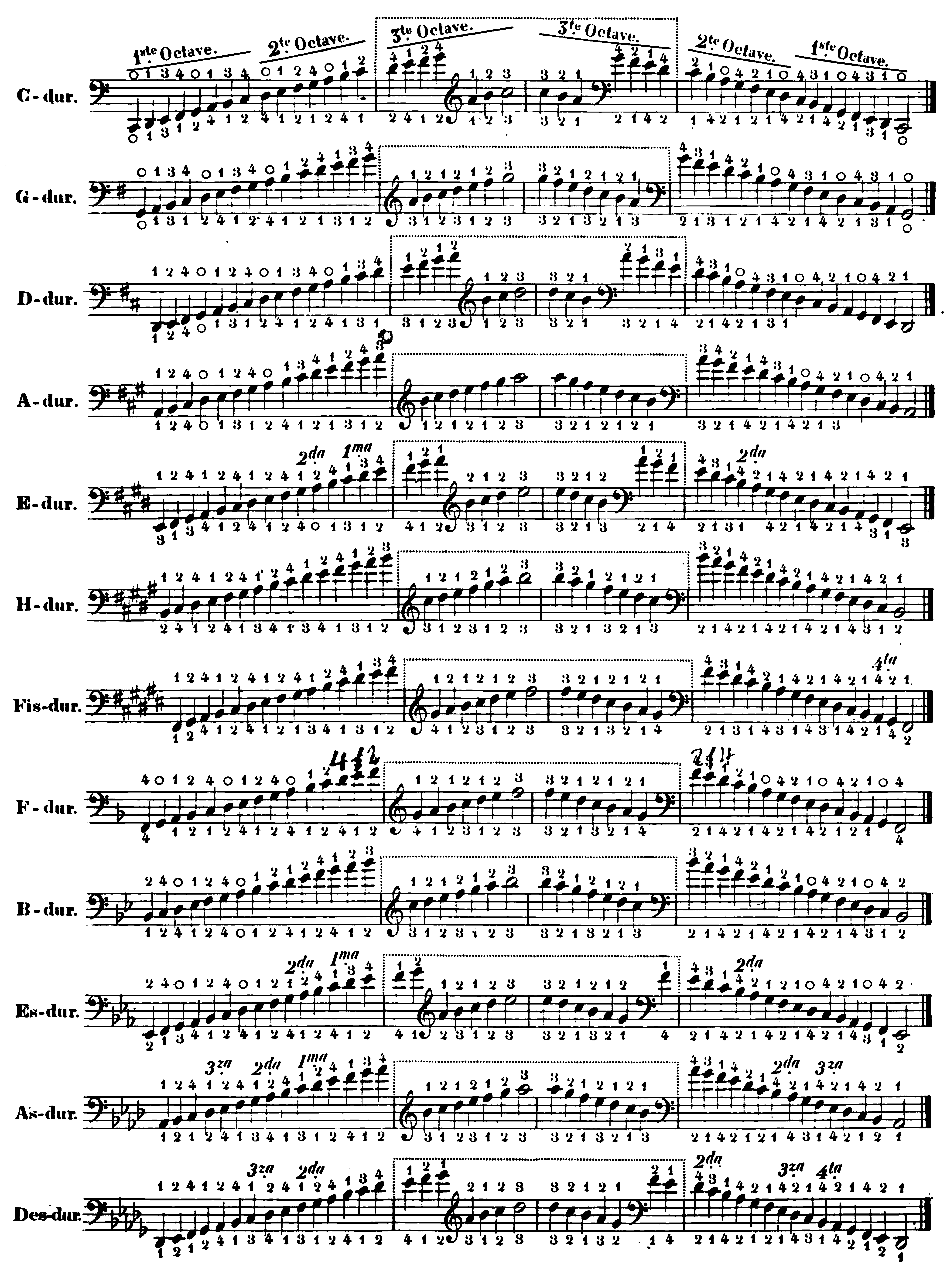


Die Nummern 1 und 2 des Nachtrages sind gleichfalls Anfangsübungen und hier anwendbar.

6.) Scalen (*Tonleitern.*)

Der Schüler wird sich aus der Musikschule erinnern, dass man allgemein 12 harte oder *Dur*-Tonarten angenommen hat, von denen einer jeden wiederum eine weiche oder *Moll*-Tonart zur Seite steht. Sie unterscheiden sich sowohl durch ihre Vorzeichnung als auch durch den jedesmaligen Grundton, wie aus nachfolgender Tonleiter-Tabelle ersichtlich ist.

Die Dur-Scalen (*harte Tonarten.*)





1ste Octave. 2te Octave. 3te Octave. 3te Octave. 2te Octave. 1ste Octave.

A-moll.

E-moll.

H-moll.

Fis-moll.

Cis-moll.

Gis-moll.

Dis-moll.

D-moll.

G-moll.

C-moll.
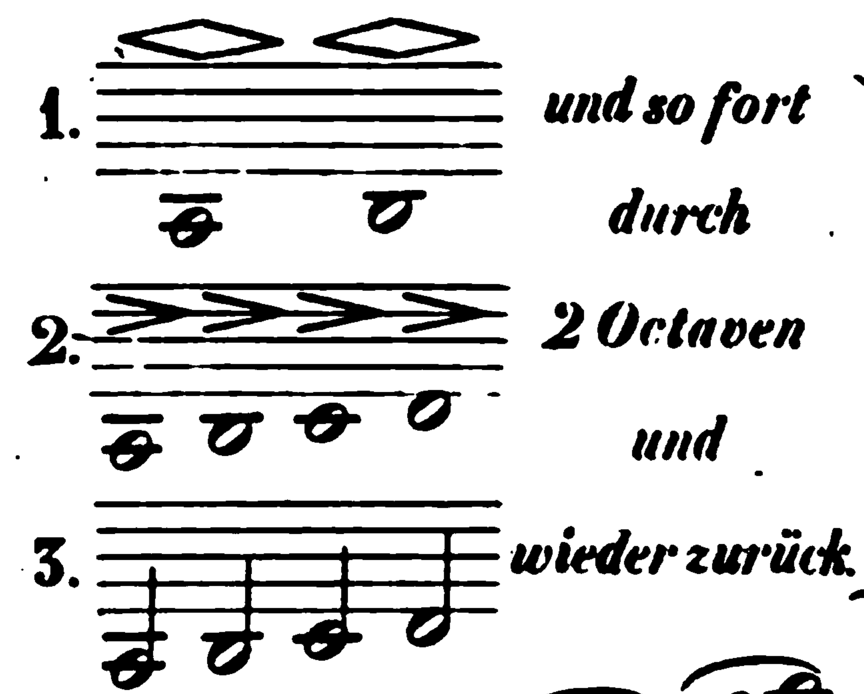
F-moll.

B-moll.

Die Scalen:	*Cis-*	*Gis-*	*Ges-*	und *Ces-dur,*	so wie *Ais-*	*Eis-*	*Es-*	und *As-moll*
sind gleichtönend mit	*Des-*	*As-*	*Fis-*	und *H-dur,*	so wie *B-*	*F-*	*Dis-*	und *Gis-moll.*

Daher ist auch ihr Fingersatz der nämliche.

Der Schüler wird sich durch langsames Vorwärtsschreiten im Studium dieser Tonleitern unfehlbar eine gründliche Kenntniss der verschiedenen Tonarten erwerben und hat nächstdem davon den grössten Nutzen in Beziehung auf Intonation, Ton, Fingergeläufigkeit, Bogenführung etc. zu erwarten. Zu diesem Zwecke muss er sie aber auf folgende Art studiren, jedoch vor der Hand nur im Umfange von 2 Octaven. An die 3te Octave (die deswegen in obiger Tabelle mit ⌐¬ eingeschlossen ist) darf er sich erst dann wagen, wenn er sämmtliche Scalen im Umfange von 2 Octaven gehörig inne hat.



1. Man setze den Bogen dicht am Frosche leise an; bis in die Bogenmitte werde der Ton immer stärker und nehme dann eben so nach und nach wieder ab.

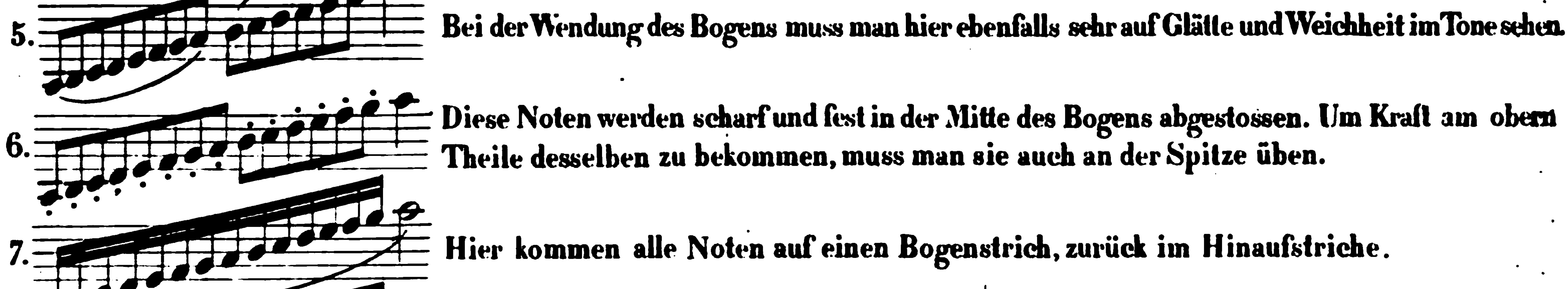
2. Der Bogen setze hier stark, doch ohne zu kratzen an; der Ton nehme an Stärke mehr und mehr ab.

3. Man ziehe die ganze Bogenlänge mit gleichmässiger Stärke weich über die Saiten.

4. Hier kommen 4 Viertel auf jeden Strich. Beim Heruntergehen



verbinde man die Töne von einer Saite zur andern mit grösster Sorgfalt, damit man keine Rauheit oder Lücke gewahr werde.



5. Bei der Wendung des Bogens muss man hier ebenfalls sehr auf Glätte und Weichheit im Tone sehen.
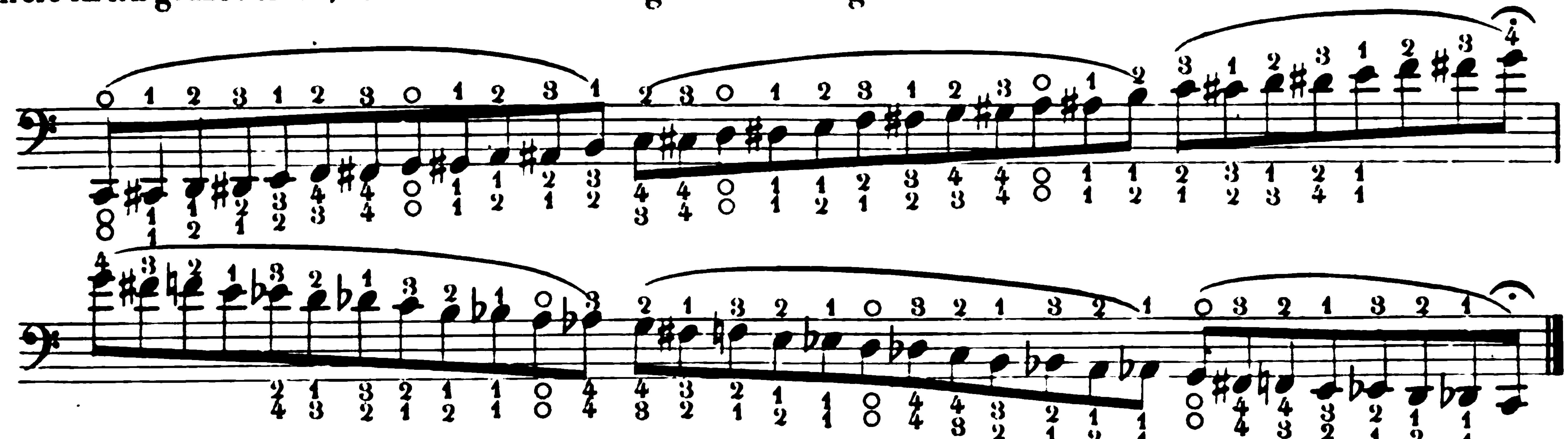
6. Diese Noten werden scharf und fest in der Mitte des Bogens abgestossen. Um Kraft am obern Theile desselben zu bekommen, muss man sie auch an der Spitze üben.

7. Hier kommen alle Noten auf einen Bogenstrich, zurück im Hinaufstriche.

8. Diese Töne werden mit dem Handgelenke (ohne Bewegung des Vorderarmes) leicht abgestossen.

Es würde, der Trockenheit des Studiums wegen, dem Schüler wohl allzuviel aufgebürdet sein, wollte man es ihm zum Gesetz machen, die sämmtlichen Scalen erst durch zu studiren, bevor er zu den nächstfolgenden Abschnitten übergeht. Wir wollen ihm daher für jetzt nur das Studium der Scalen: *C-dur, G-dur, D-dur* und *F-dur* auferlegen und erlauben alsdann in der Schule fortzuschreiten. So oft ihn aber die Uebungen im Supplemente zu einer neuen Tonart führen, muss er vorher die betreffende Scala aus vorstehender Tabelle nach den angegebenen Verschiedenheiten nachträglich durchstudiren.

Die, aus lauter halben Tönen bestehende, *chromatische Tonleiter* kann mit verschiedenem Fingersatze gespielt und muss auf mehrere Arten geübt werden; doch ist die obere Fingerbezeichnung die bessere.



Anfangsübungen in verschiedenen Tonarten sind im Nachtrage Nº 3 bis mit 12. Die Uebungen in chromatischen Gängen (Nº 71 und 72) aber sind für den Schüler erst dann ausführbar, wenn ihn die Reihefolge des Nachtrages dahin führt.

7.) Fingersatz, Positionen.

Die vorangegangenen Uebungsstücke (namentlich aber die chromatische Tonleiter) haben dem Schüler gezeigt, dass, nachdem man auf jeder der tiefern Saiten 6 Griffe, und zwar in halben Tönen, gethan hat, man mit dem 7ten Griffe stets die Höhe der benachbarten höhern Saite erreicht.

Sehr häufig fällt es nun aber in der Folge vor, dass, um

1.) eine möglichst ruhige Lage der linken Hand beizubehalten und

2.) Doppelgriffe hervorbringen zu können,

man genöthigt ist, nicht allein auf der A-Saite, sondern auch auf den drei tiefern Saiten so hoch hinauf zu gehen, dass die obenerwähnten 6 Griffe bedeutend überschritten werden.

In diesem Falle wird,

was auf der	A-Saite gespielt werden soll, mit	1ma	nämlich	*prima corda*,	erste Saite,
— — —	D — — — — —	2da	—	*seconda* —	zweite Saite,
— — —	G — — — — —	3za	—	*terza* —	dritte Saite, und
— — —	C — — — — —	4ta	—	*quarta* —	vierte Saite, bezeichnet.

Durch dieses Hinaufgehen der linken Hand erhalten wir nun sehr mannichfaltige *Positionen* oder Lagen derselben. Als die hauptsächlichsten können angenommen werden:

1.) wenn die Hand so am Halse des Instruments liegt, dass durch das Aufsetzen des 1sten Fingers auf der A-Saite der Ton *h* getroffen wird, oder

2.) wenn sie weiter oben liegt wo derselbe Finger auf der nämlichen Saite den Ton *e* greifen kann.

Die letztere Lage ist dadurch erleichtert, dass die Hand dabei auf die Zarge des Instruments zu ruhen kommt.

Die übrigen, unter, zwischen und über diesen beiden liegenden Positionen sind in folgender Tabelle enthalten und die schwereren derselben (bei welchen man die Finger sehr ausspannen muss) mit .... bezeichnet.

1ste Position. halbe Position. 2te Position. halbe Position.

Auf der A-Saite

1 2 4 | 1 3 4 | 1 2 4 | 1 2 4 | 1 3 4 | 1 2 4 | 1 3 4 | 1 2 4 | 1 2 4 | 1 2 4 | 1 3 4 | 1 2 4

— D —
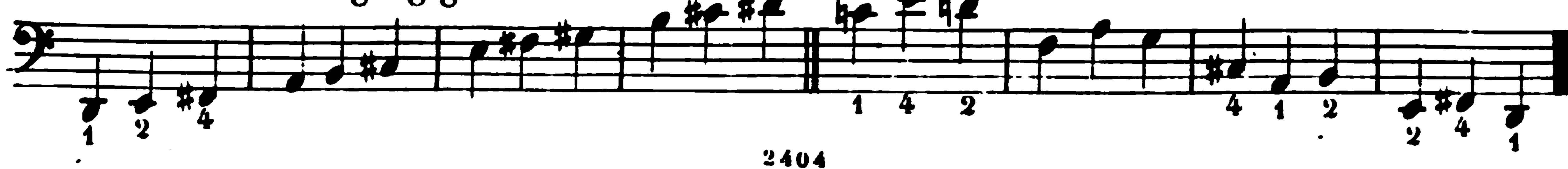
— G —

— C —

3te Position. halbe Posit. 4te Position. 5te Position. 6te Position. 7te Position.

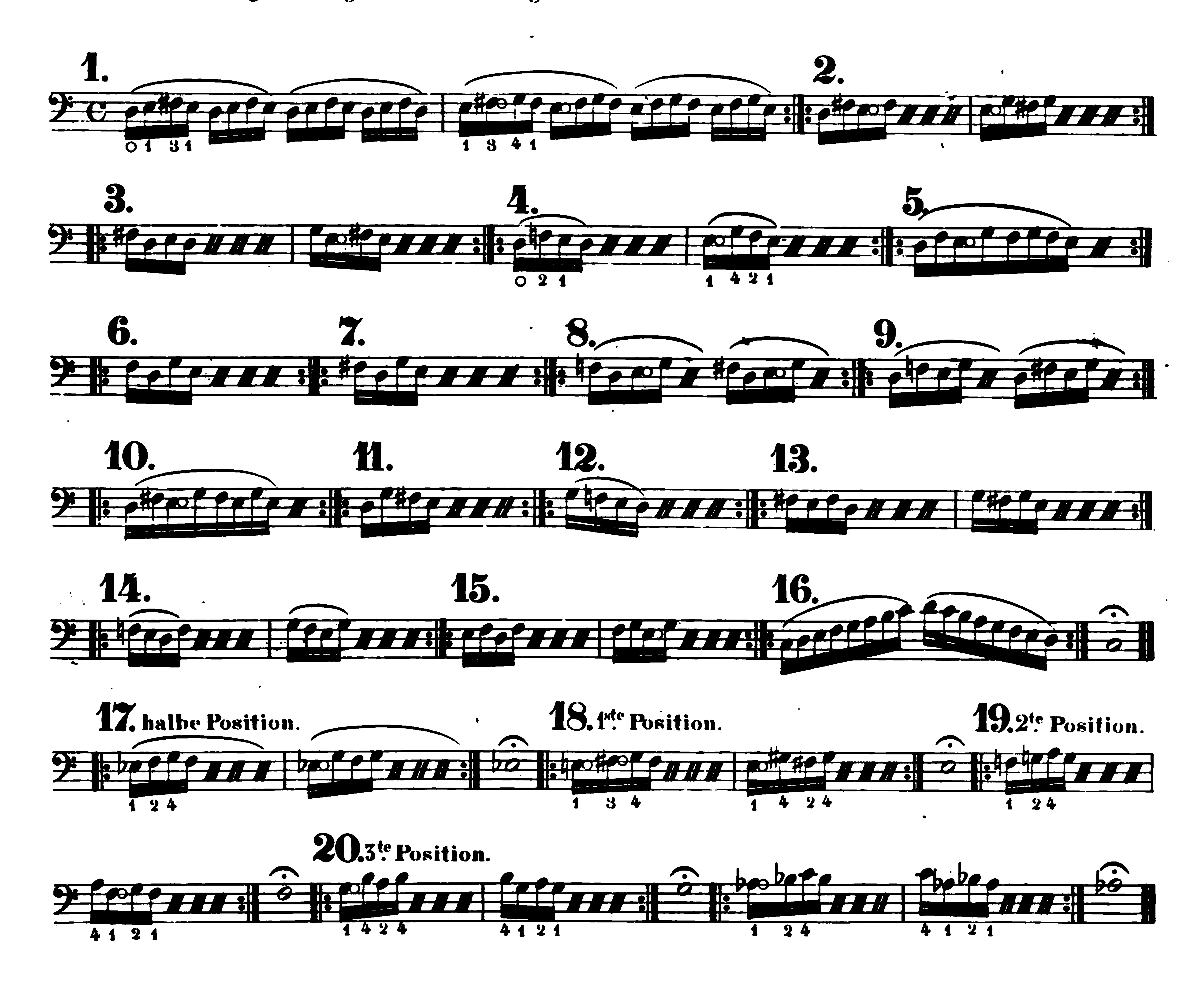
1 3 4 | 1 2 4 | 1 2 4 | 1 2 4 | 1 3 4 | 1 2 4 | 1 2 4 | 1 3 4 | 1 2 4 | 1 3 4 | 1 2 4 | 1 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3 etc.

Man ersieht hieraus, dass, wenn in den ersten 4 Positionen 3 ganze Töne hintereinander vorkommen, dieselben jederzeit mit dem 1sten, 2ten und 4ten Finger gegriffen werden z. B.



Fingerübungen.

Jeder Theil derselben muss, wie in allen folgenden Uebungen, so oft wiederholt werden, bis die Finger die Figuren vollkommen inne haben. Obgleich nicht unumgänglich nöthig, ist es doch von Vortheil, wenn man auf denen mit o bezeichneten Noten den Finger, so lang es thunlich ist, liegen lässt.
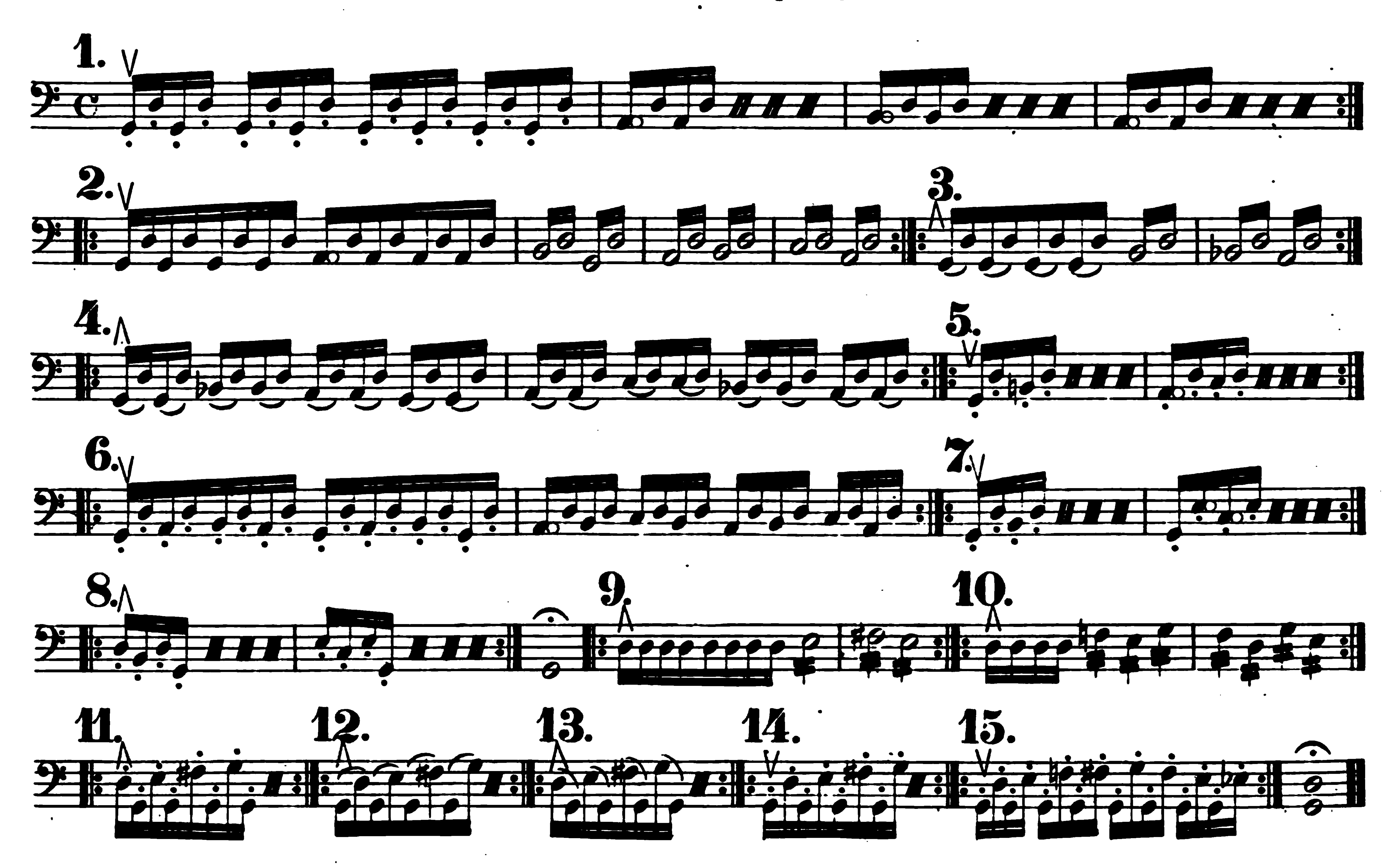


Ausgedehntere Uebungen für den Fingersatz in allen Positionen geben die Nummern 13 bis mit 32 des Nachtrages.

8.) Das Gelenk der rechten Hand

muss dem Violoncellisten stets ein Gegenstand der höchsten Aufmerksamkeit sein, indem alle Wendungen des Bogens nur vermittelst dieses Gelenkes, ohne den Oberarm zu bewegen, ausgeführt werden sollen. Um diese Fertigkeit zu erlangen, nehme der Schüler die nächstfolgenden Beispiele mit allem Fleiss vor und verhindere bei deren Studium eine Mitbewegung des rechten Oberarmes dadurch, dass er denselben an einen Tisch oder Schrank lehnt.

Uebungen für das rechte Handgelenk.

Dieselben müssen in der Mitte des Bogens gespielt werden.



NB. Um diese Exempel auch auf der A- und D-Saite üben zu können, denke sich der Schüler den Tenorschlüssel nebst zwei Kreuzen vorgezeichnet und statt eines jeden im 3ten und 4ten Beispiele vorkommenden ♭ ein ♮, statt des ♮ in № 5 dagegen ein ♯.

Anderweite Uebungen für das Handgelenk sind im Nachtrage № 33 bis mit 39.

9.) Die verschiedenen Stricharten

entstehen aus der mannichfaltigen Zusammenstellung gebundener und abgestossener Noten im Herunter- wie im Hinaufstriche, und üben unbestreitbar einen wesentlichen Einfluss auf den Charakter der vorzutragenden Musikstücke aus. Deswegen werden sie von dem Componisten bei Stellen, die eine besondere Betonung durch die Strichart erheischen, jederzeit ausdrücklich angemerkt, wie die weiter unten folgenden Beispiele zeigen. Wo aber eine solche Bezeichnung fehlt, muss sich der Schüler gewöhnen, die Striche dergestalt einzutheilen, dass, wo immer möglich, auf die erste Note eines jeden Taktes der Herunterstrich kommt. Aus diesem Grunde wird, wenn ein Musikstück mit Auftakt beginnt, jederzeit im Hinaufstriche angefangen, z. B.

Zwar erleidet diese Regel inmitten von Musikstücken unzählige Ausnahmen, denn es müsste, um ihr ausschliesslich nachkommen zu können, ein jeder Takt eine gerade Anzahl Noten enthalten; aber in den meisten Fällen hat man sich doch nach ihr zu richten und es würde unbedingt fehlerhaft sein, wollte man, durch eine Notenfolge zufällig genöthigt, den nächsten Takt im Hinaufstriche anzufangen, mehrere Takte hindurch diesen contrairen Bogenstrich beibehalten.
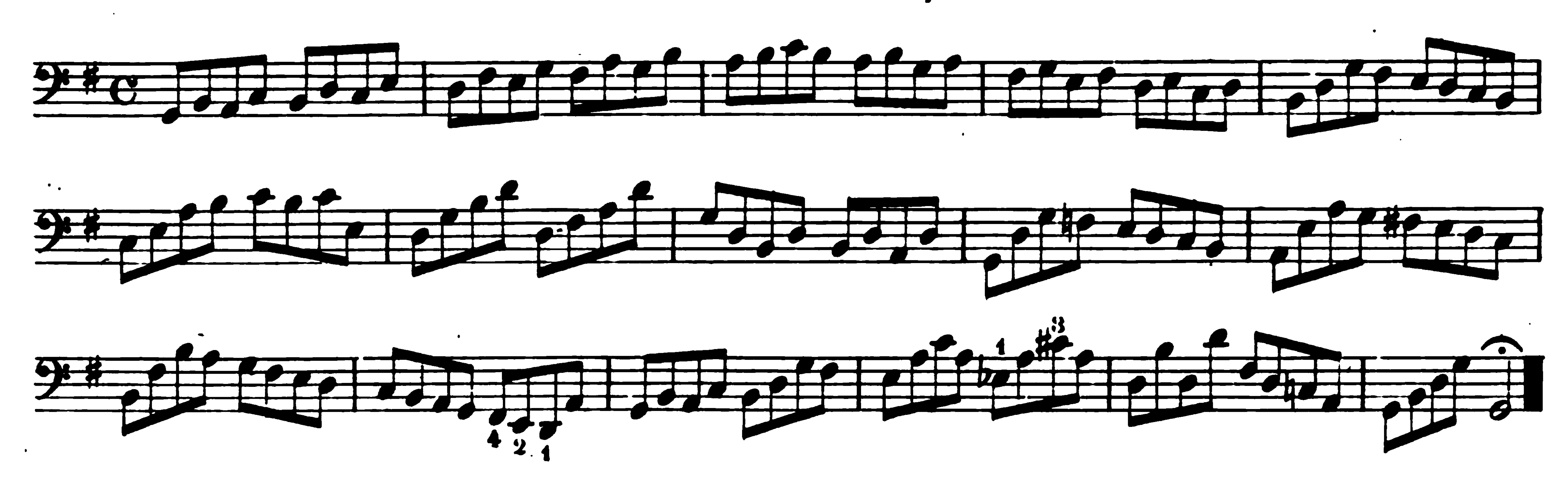
In diesem Falle wiederholt man lieber bei einer geeigneten Stelle (wo möglich bei einem kleinen Ruhepunkte) einen Bogenstrich, um wieder zur regelmässigen Strichart zu kommen.

NB. Allerdings findet man auch oft durch eine lange Reihe von Takten geführte Figuren, die durchaus nur im Hinaufstriche mit Leichtigkeit zu spielen sind, wie dies aus Nº 1, 2, 5, 6, 7, 14 und 15 der Uebungen im vorigen Abschnitte hervorgeht; doch gehört das eben auch nur zu den obenerwähnten Ausnahmen.

Uebung in den verschiedenen Stricharten.

Nachfolgendes, aus einer gleichmässigen Anzahl aufeinander folgender Achtel bestehende Exempel wird dem Schüler eine genauere Kenntniss der verschiedenen Stricharten verschaffen.

Er muss dasselbe nach jeder angegebenen Veränderung sorgfältig durchstudiren, weil er nur auf diesem Wege die nöthige Freiheit in der Bogenführung erlangen kann.



NB. Bei folgenden Strichveränderungen ist des Raumes wegen immer nur der erste Takt des obigen Thema's angegeben.

a.) Bindungen. (*Ligaturen.*)

Bei den Bindungen muss der Bogen stets weich aufgesetzt und mit gleichmässiger Stärke in gerader Linie (ohne herauf oder hinunter zu wischen) über die Saiten gezogen werden.

1. Zwei Achtel auf jeden Strich, in der Mitte des Bogens auszuführen.

2. Vier Achtel auf jeden Strich. Hier wird ziemlich die ganze Bogenlänge verbraucht.

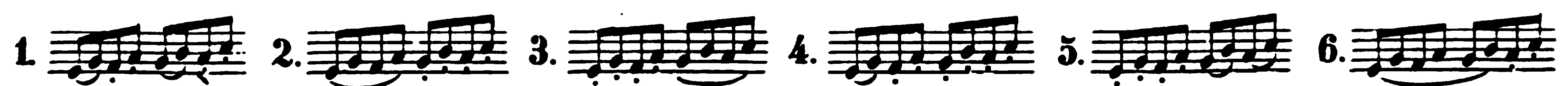
3. Bei dieser Bindung von acht Tönen setzt man den Bogen ganz nahe am Frosche auf und zieht ihn bis zur Spitze aus, im zweiten Takte, im Hinaufstriche, umgekehrt. Kein Theil der Bogenlänge darf unbenutzt übrig bleiben und alle Töne müssen gleichmässig in Stärke und Dauer sein.

4. 5. Die vier zusammengebundenen Noten werden mit beinahe voller Bogenlänge, die beiden kleineren Bindungen bei 4 an der Spitze, bei 5 aber am Frosche ausgeführt. Der zweite Takt fängt mit Hinaufstrich an.

6. 7. 8. Die kleinen Bindungen müssen hier mit eben so langem Strich wie die grossen ausgeführt werden.

9. Diese spielt man in der Mitte des Bogens.

b.) Ligaturen mit gestossenen Noten vermischt.



Die gebundenen Noten erfordern hier einen langen Bogenstrich, während die andern, mit Punkten versehenen, entweder an der Spitze oder am Frosche kurz abgestossen werden.



Hier muss der einzelne abgestossene Ton eben so lang gestrichen werden, als die zusammengebundenen.

11. 12. Diese Noten spielt man in der Mitte des Bogens.

c.) Punktirte Noten.

1. Zwei Töne kommen hier auf einen Bogenstrich. Der erstere derselben wird etwas lang gestrichen, während der zweite, kürzere, scharf abzustossen ist.

2. 3. Der zweite kurze Ton erfordert hier eben so viel Bogenlänge als der erste.

Exempel zur Anwendung dieser verschiedenen Stricharten findet man im Nachtrage № 40 bis 57.

10.) Das Arpeggio

ist ein gebrochener Accord, welcher auf 3, auch 4 Saiten auf- und niederwogend ausgeführt wird. Es stellt sich unter allen Saiteninstrumenten auf dem Violoncell ganz besonders glänzend und effectvoll dar und wird dem Schüler nicht allzuschwer werden, wenn er vorher die Uebungen für das rechte Handgelenk *(Seite 12)* fleissig durchstudirt hat. Wie bei diesen werden auch beim Arpeggio alle Wendungen des Bogens mit dem Handgelenk, welches man nur durch eine geringe Mitbewegung des Vorderarmes unterstützen darf, ausgeführt. Der Oberarm darf dabei nicht sehr gehoben werden.
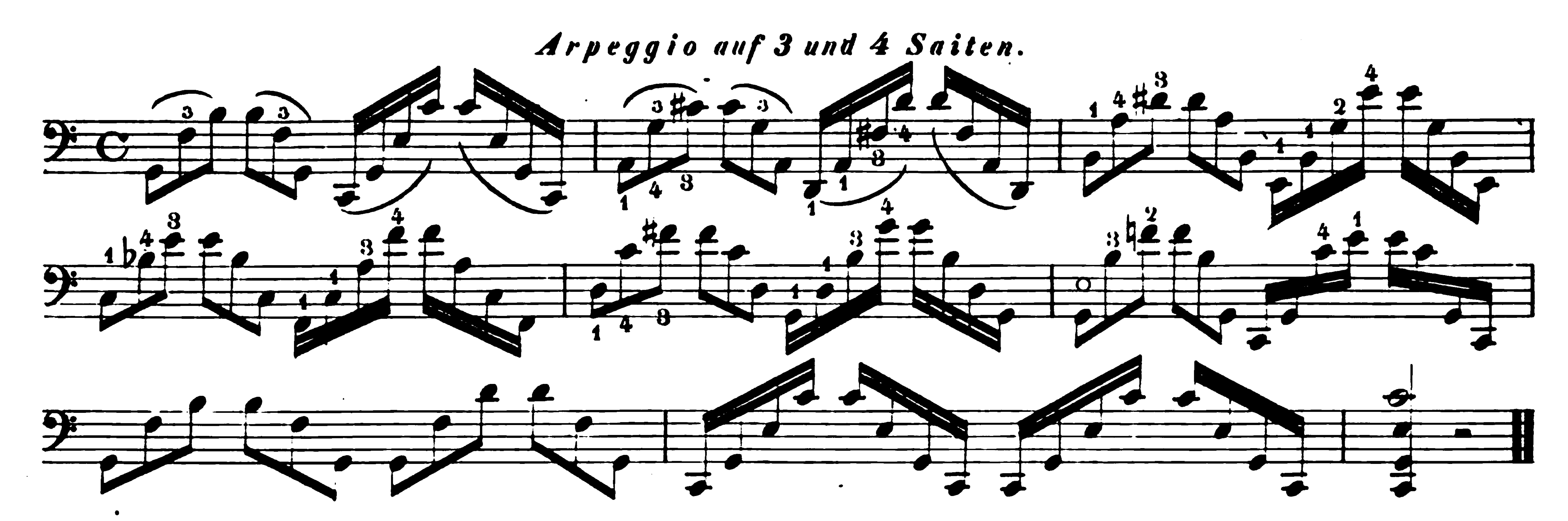
Das Arpeggio erfordert ungefähr zwei Dritttheile der Bogenlänge zum Striche. Der tiefste Ton ist stets etwas zu markiren, die Finger müssen möglichst gleichzeitig aufgesetzt und wo es thunlich ist liegen gelassen werden.

Uebungen im Arpeggio.

Arpeggio auf 3 Saiten.

Arpeggio auf 4 Saiten.

Arpeggio auf 3 und 4 Saiten.
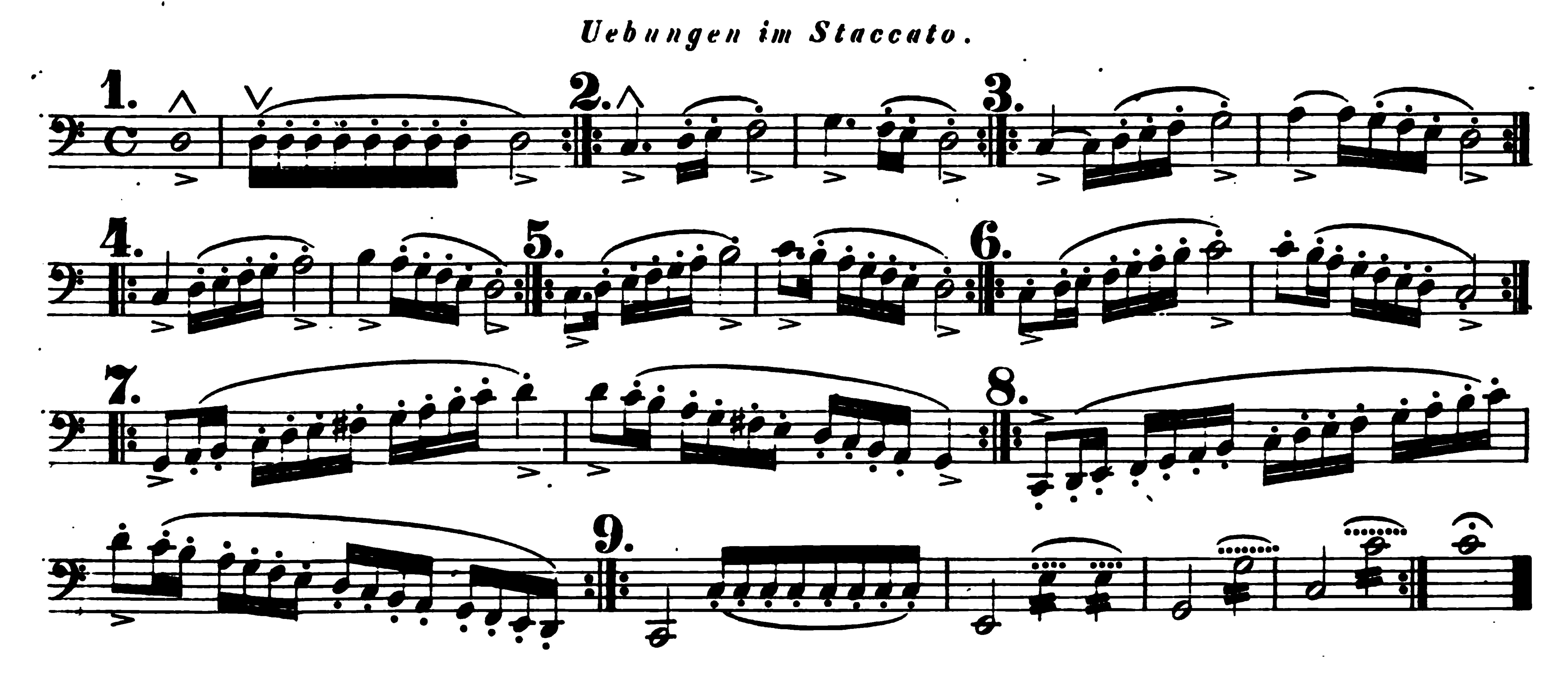


Die Nummern 73, 74, 75 (61 und 90 in der 2ten Violoncellstimme) des Nachtrages bieten Arpeggio-Uebungen dar.
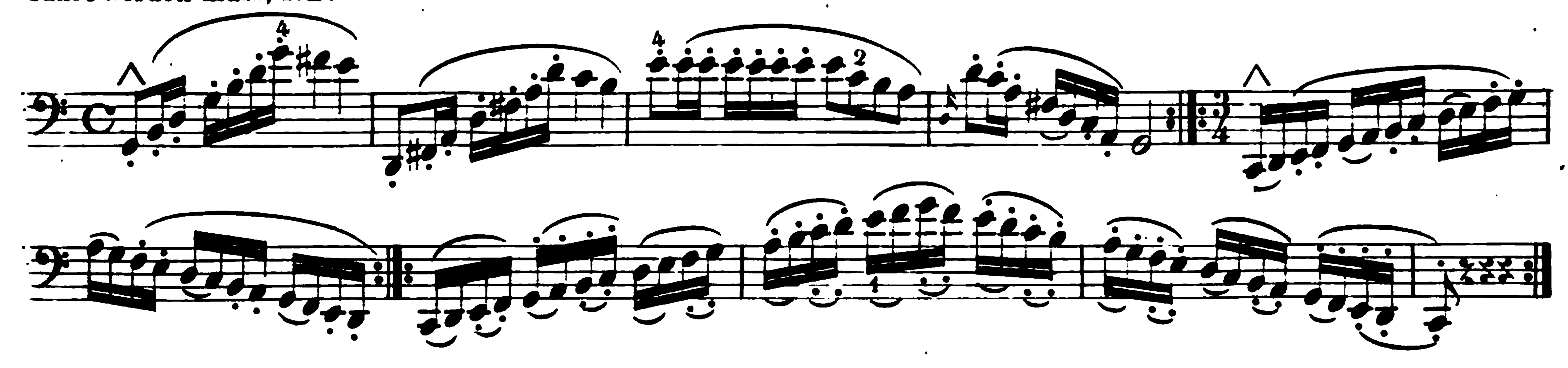
11.) Das Staccato.

Unter **Staccato** verstehen wir das Abstossen mehrerer Noten auf einen Bogenstrich.
Nach dem ersten Tone, bei welchem der Bogen im Herunterstrich bis an die Spitze auszuziehen ist, rückt die rechte Hand den Bogen (ohne ihn von den Saiten zu heben) im Hinaufstriche kurz und kräftig fort und verbraucht von seiner Länge so wenig als möglich bei jedem Tone. Der Zeigefinger der rechten Hand drückt dabei die Bogenstange etwas mehr als gewöhnlich. Die erste und letzte Note muss stets ein wenig markirt werden.

Uebungen im Staccato.



Es kommt auch zuweilen ein mit Bindungen vermischtes **Staccato** vor, welches gleichfalls in einem Striche ausgeführt werden muss, z. B.



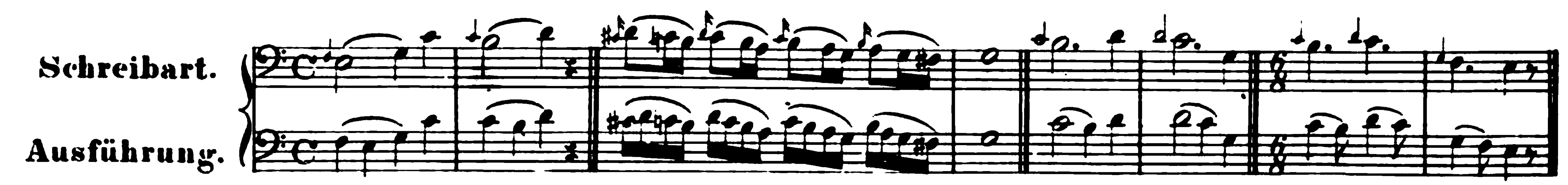
In Nº 76 und 77 des Nachtrages, in ersterer Nummer in beiden Stimmen, finden sich Uebungen für das **Staccato**.

12.) Verzierungen.

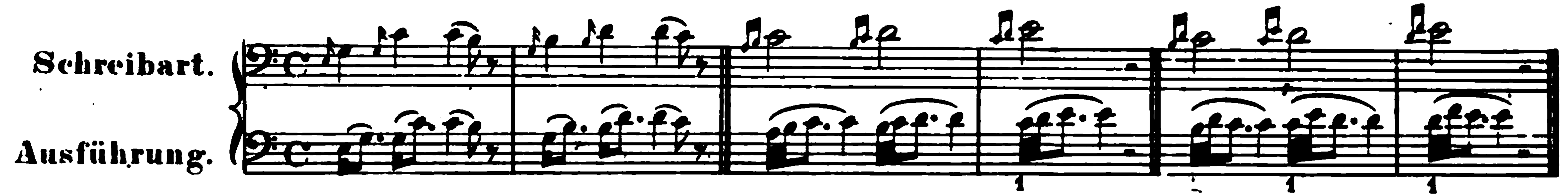
Vorschlag, Doppelschlag, Pralltriller und Triller.

Wir erwähnen hier von der grossen Anzahl musikalischer Verzierungen nur die gebräuchlichsten und erklären die für dieselben angenommenen Bezeichnungen. Die meisten der übrigen werden von den Tonsetzern, mehrentheils mit kleinen Noten, vollständig ausgeschrieben.

1.) **Der Vorschlag** kann lang oder kurz sein, aus einer oder mehreren Noten (Doppelvorschlag) bestehen. Der lange Vorschlag gilt die Hälfte des Zeitwerthes der Hauptnote und entzieht derselben ebensoviel von ihrer Geltung, wenn sie sich in zwei gleiche Theile theilen lässt. Ist dagegen die Hauptnote eine ungleichtheilige, so bekommt der Vorschlag die grössere Hälfte des Taktwerthes derselben, z.B.

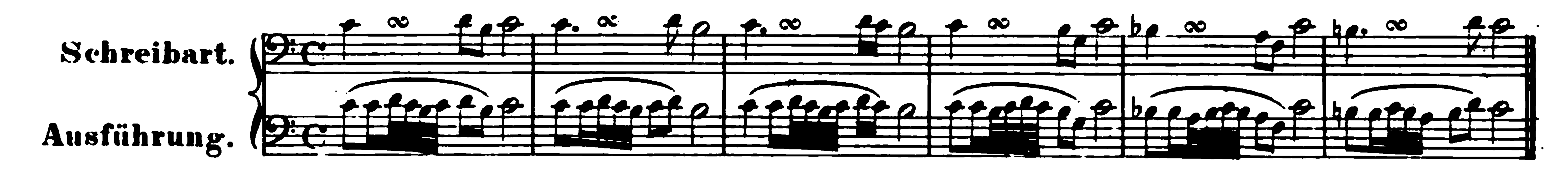


Die kurzen, sowohl aus einer als aus mehreren Noten bestehenden, Vorschläge werden schnell an die Hauptnote geschleift, z.B.
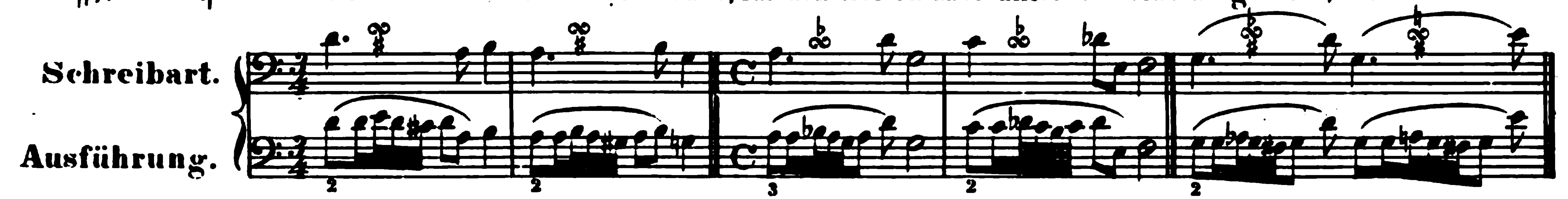


Man pflegt auch wohl die nur aus einer Note bestehenden kurzen Vorschläge zur Unterscheidung von den langen mit einem Querstriche durch den Hals der Note zu bezeichnen, z.B. etc.

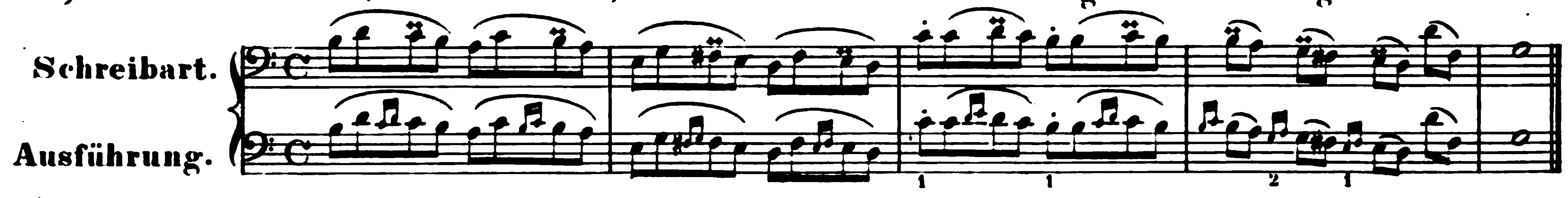
2.) **Der Doppelschlag** wird mit dem Zeichen ∾ angedeutet und erfordert stets den dem Hauptttone zunächst liegenden obern und untern Ton als Hülfstöne, z.B.



Soll einer oder der andere dieser Hülfstöne erhöht oder erniedrigt werden, so wird dem Zeichen des Doppelschlags ein ♯, ♭ oder ♮ und zwar für den höhern Hülfston über, für den tiefern aber unter dasselbe beigesetzt, z.B.
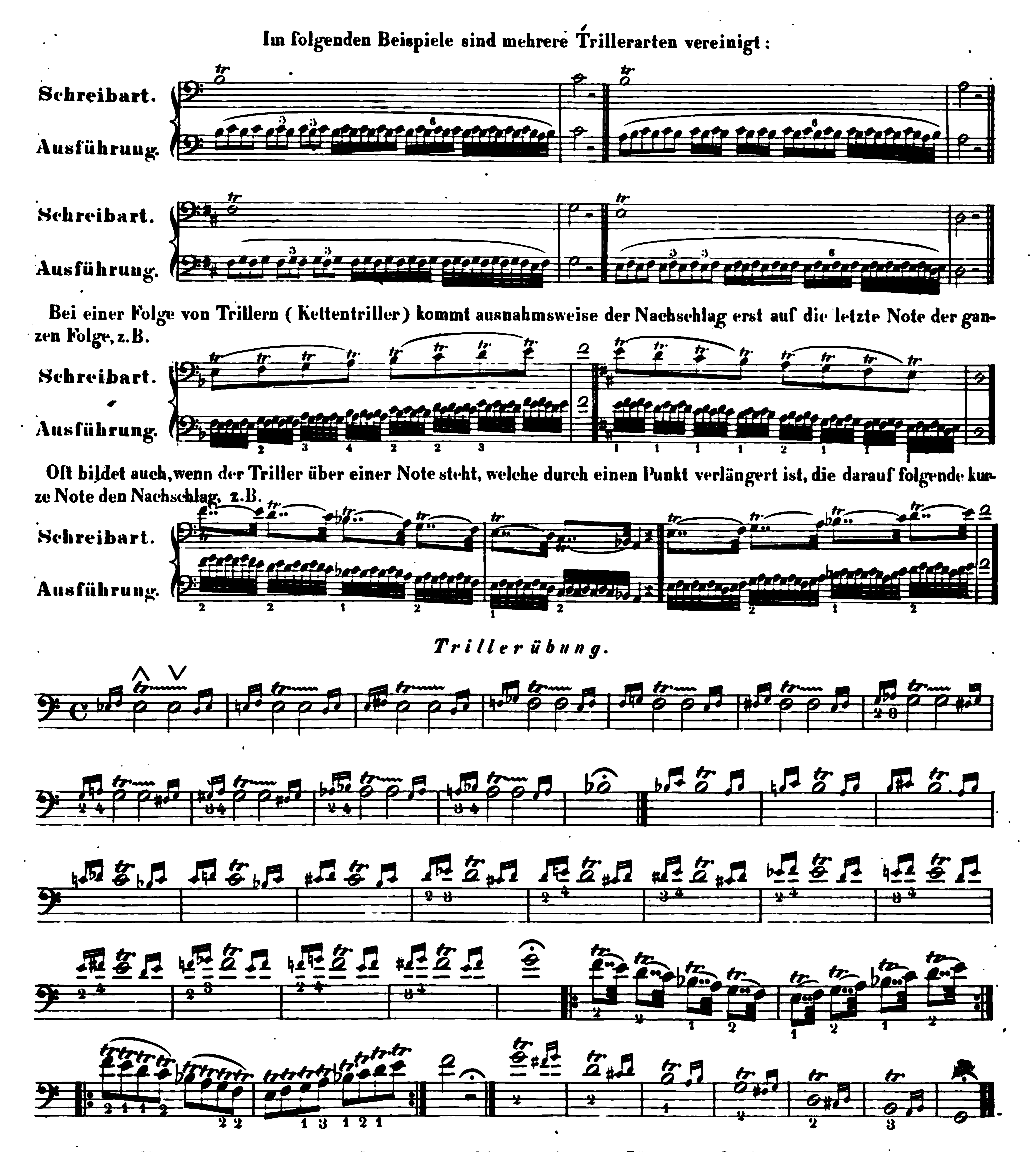


3.) **Der Pralltriller**, mit ⁓ bezeichnet, muss sehr schnell und rund in folgender Weise ausgeführt werden:



4.) **Der Triller** (*tr*) besteht im rasch wechselnden Anschlage zweier Töne, nämlich desjenigen, über welchem er geschrieben ist und des nächsthöhern, je nach der Scala der betreffenden Tonart, halben oder ganzen Tones. Jeder Triller muss in der Regel einen Nachschlag haben, welcher aus dem Tone unter dem Hauptttone und diesem selbst gebildet wird. Oft bereitet man diese Manier auch durch den zunächst unter der Hauptnote befindlichen Ton vor.

Man muss den Triller anfänglich langsam studiren, damit er rein und gleichmässig werde.
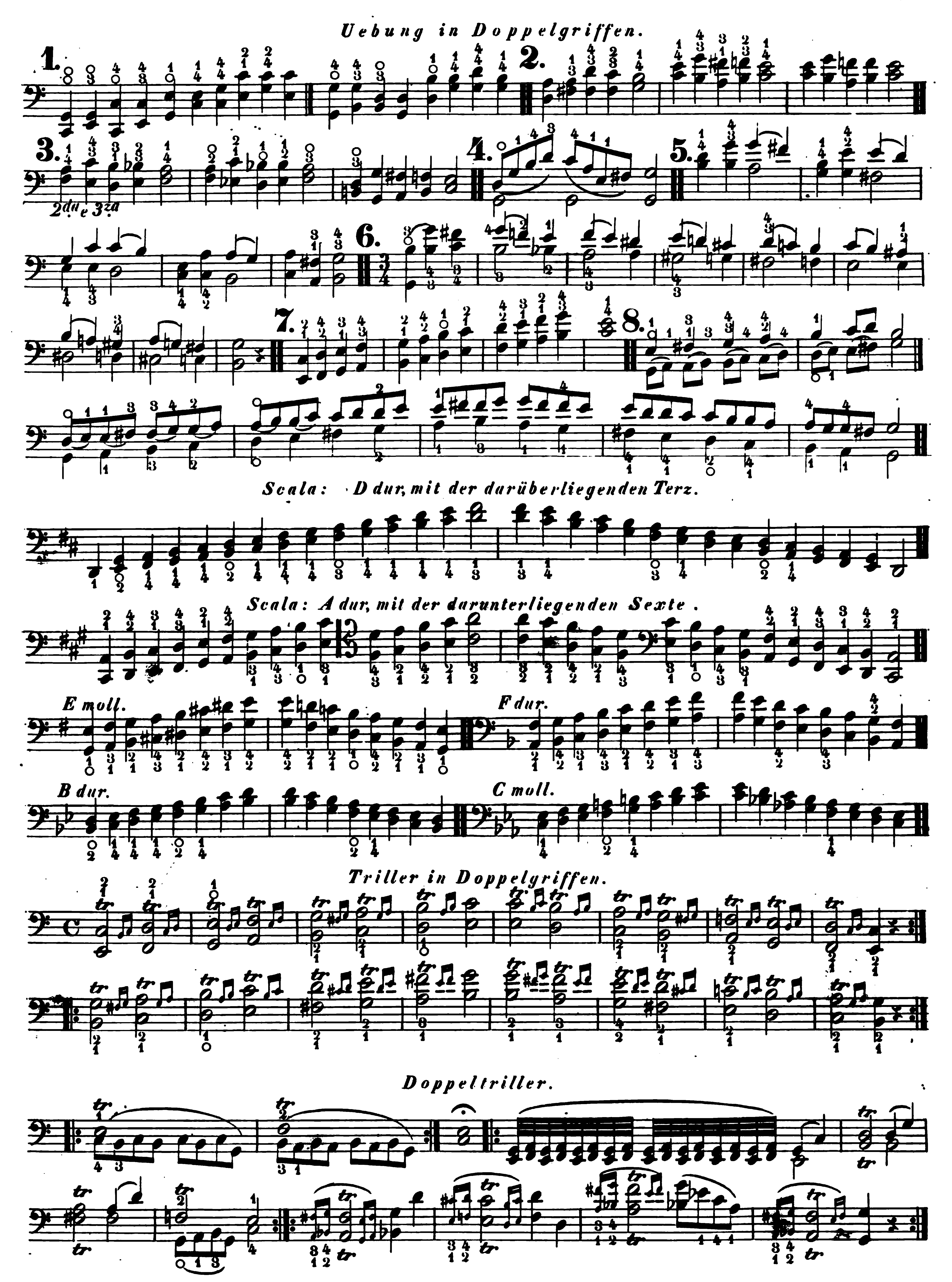




Uebungen in vorerwähnten Verzierungen bieten sich in № 78 bis mit 83 des Nachtrages dar.

13.) Von den Doppelgriffen.

Bei den Doppelgriffen muss der Bogen zwei Saiten auf einmal gleichmässig und sicher bestreichen. Der Schüler hat der Reinheit der Töne die grösste Aufmerksamkeit zu widmen und muss die folgenden Beispiele, welche Vorübungen zu den im Nachtrage befindlichen Nummern 84 und 85 sind, anfänglich langsam und mit Bedacht studiren, damit nicht der geringste Misston ihm entgehe. Die Finger müssen gleichzeitig und fest auf die Saiten gesetzt werden.

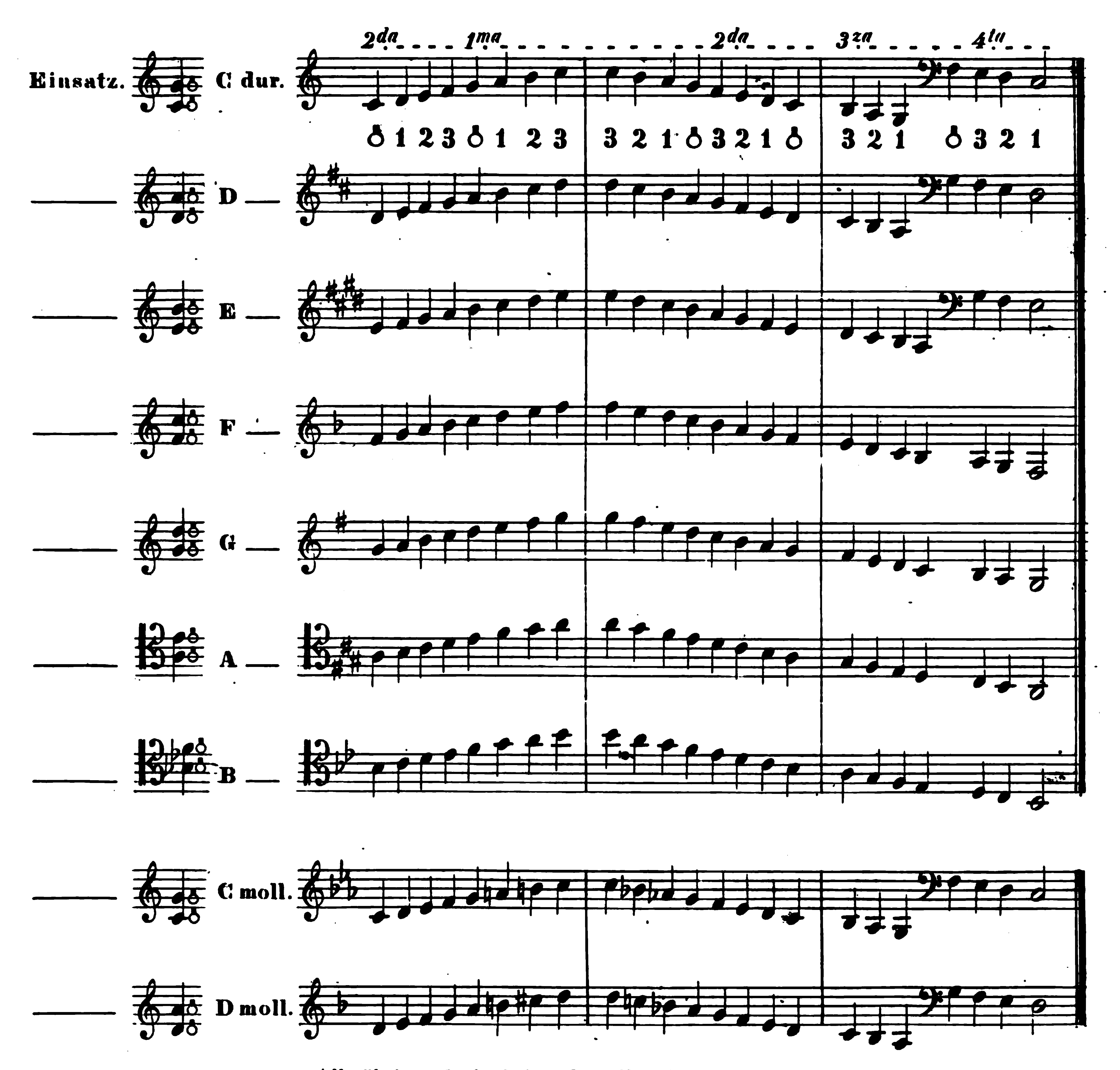

Uebung in Doppelgriffen.
2du e 3za
Scala: D dur, mit der darüberliegenden Terz.
Scala: A dur, mit der darunterliegenden Sexte.
E moll.
F dur.
B dur.
C moll.
Triller in Doppelgriffen.
Doppeltriller.

14.) Der Einsatz des Daumens,
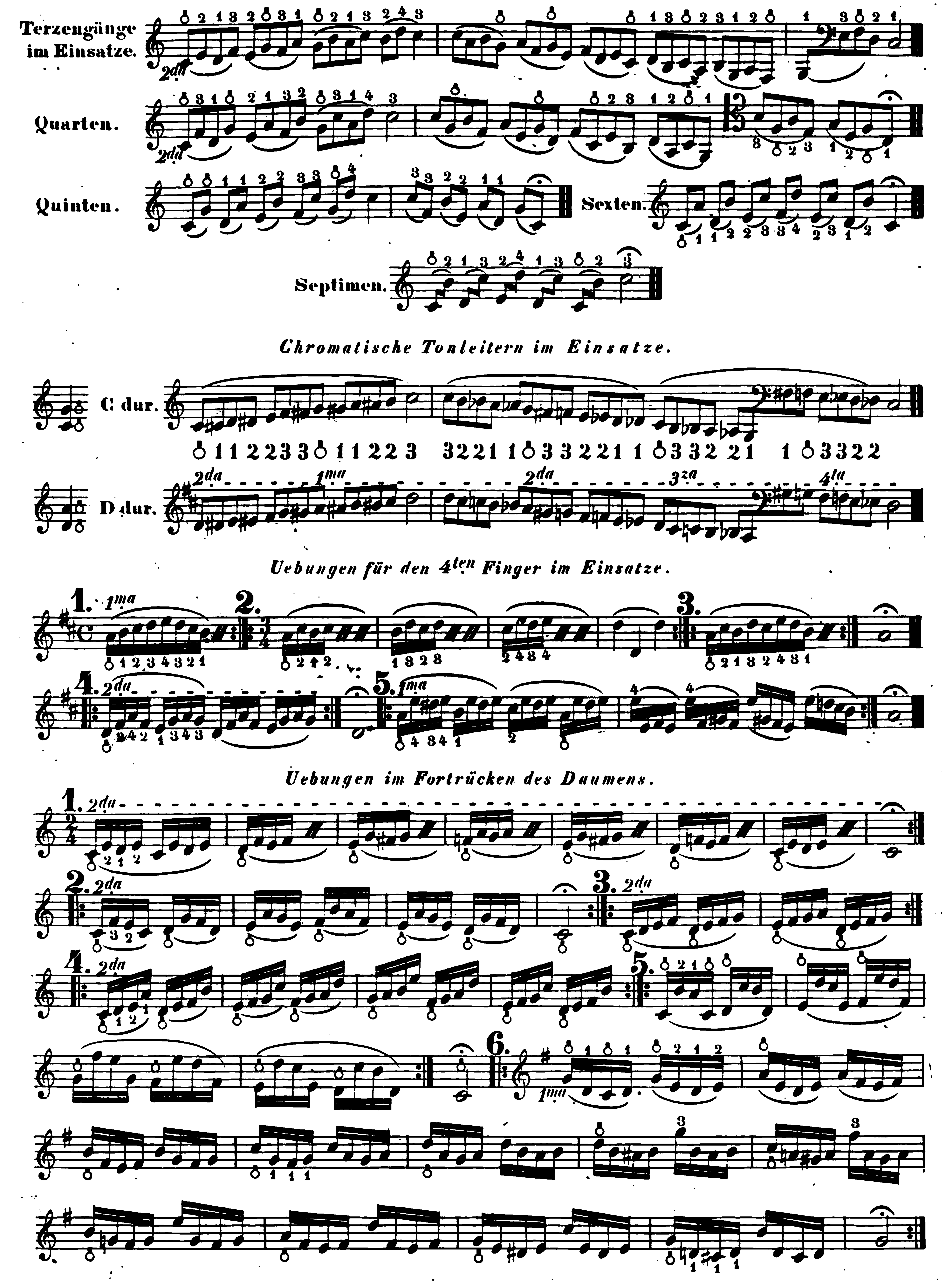
bildet einen der wichtigsten Theile in der Mechanik des Violoncellspieles. Unzählige Gänge wären auf diesem Instrumente unausführbar, stände uns nicht das Mittel zu Gebote: durch das Aufsetzen des Daumens der linken Hand (gleichsam wie durch einen Sattel) zwei Saiten zugleich um eine beliebige Anzahl Töne zu erhöhen und damit den übrigen Fingern zu Hülfe zu kommen.

Der Daumen wird mit der äussern schmalen Seite seines obern Gliedes so auf zwei Saiten gesetzt, dass die tiefere derselben ungefähr in der Mitte der Länge des Nagels, die höhere aber nahe an das obere Daumengelenk zu liegen kommt. Er muss horizontal und fest aufgedrückt werden, damit die durch ihn gegriffenen Töne stets in reiner **Quinte** stimmen, was allerdings nur bei einem quintenreinen Saitenbezuge möglich ist.

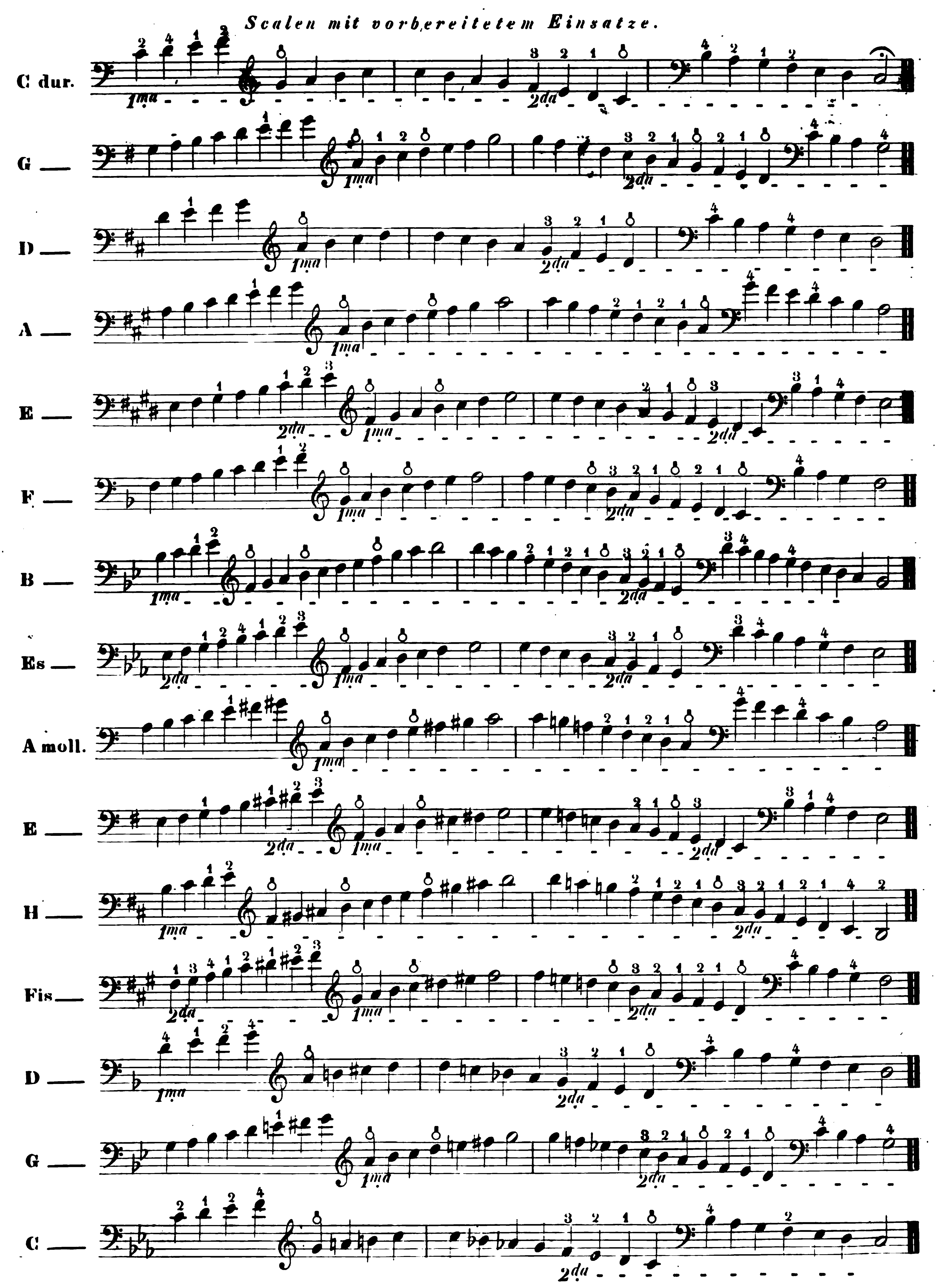
Scalen im Einsatze.



Alle übrigen Scalen haben denselben Fingersatz.


Terzengänge im Einsatze.
Quarten.
Quinten.
Sexten.
Septimen.
Chromatische Tonleitern im Einsatze.
C dur.
D dur.
Uebungen für den 4ten Finger im Einsatze.
Uebungen im Fortrücken des Daumens.
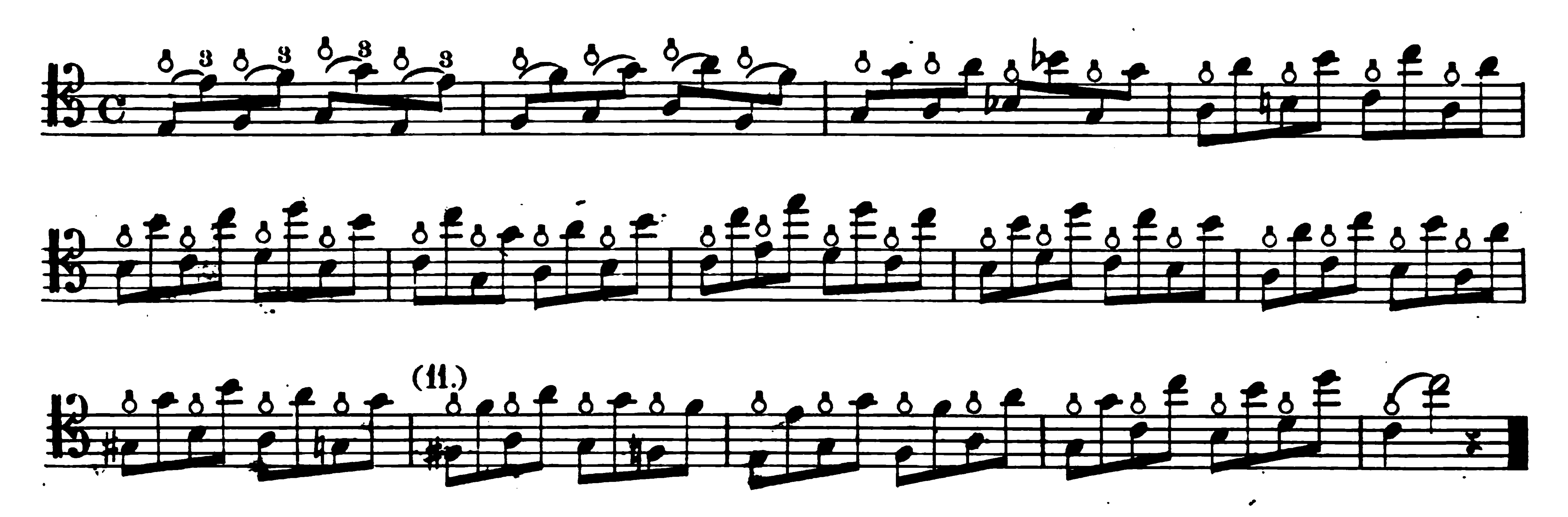
Scalen mit vorbereitetem Einsatze.



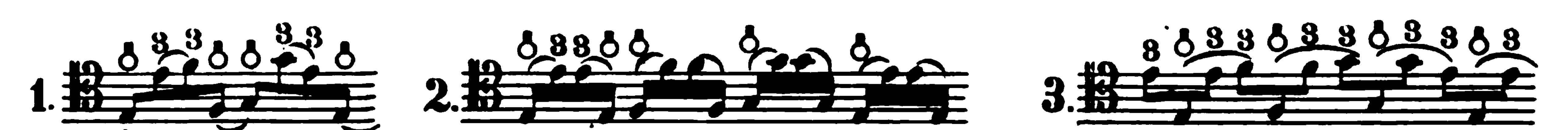
Bei Octaven-Gängen im Einsatze ist es nothwendig, dass der Schüler, um sich Reinheit und Sicherheit zu verschaffen, beim Fortrücken des Daumens den 3ten Finger nie aufhebe, sondern immer gleichzeitig mit fortschiebe. Die Hand bleibt dabei so ruhig wie möglich; nur der Zwischenraum der beiden ebengenannten Finger wird beim Hinaufschreiten nach und nach immer kleiner, so wie er beim Heruntergehen sich in demselben Grade wieder vergrössert, z.B.



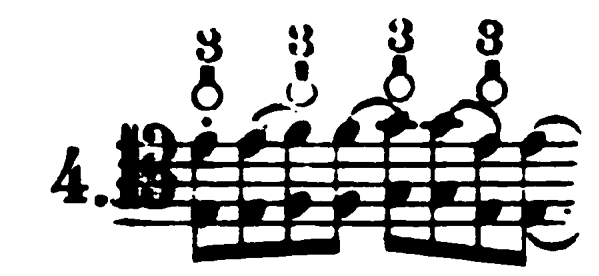
Uebung in Octavengängen.



Hierzu Veränderungen.

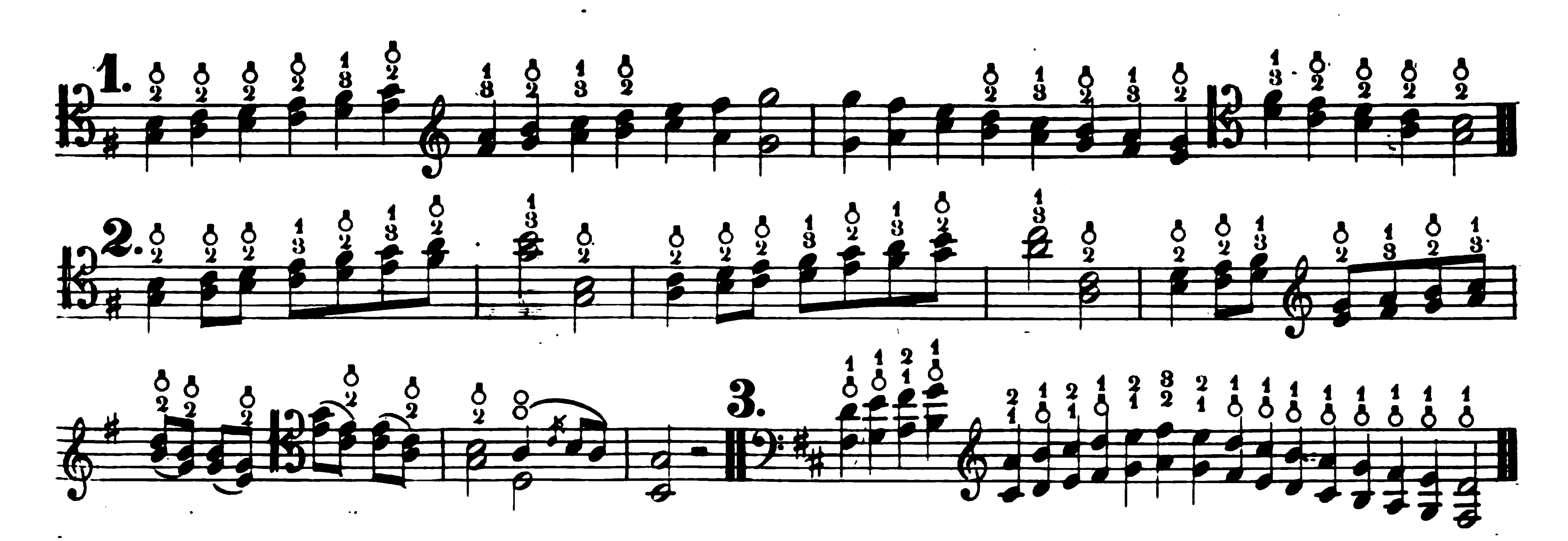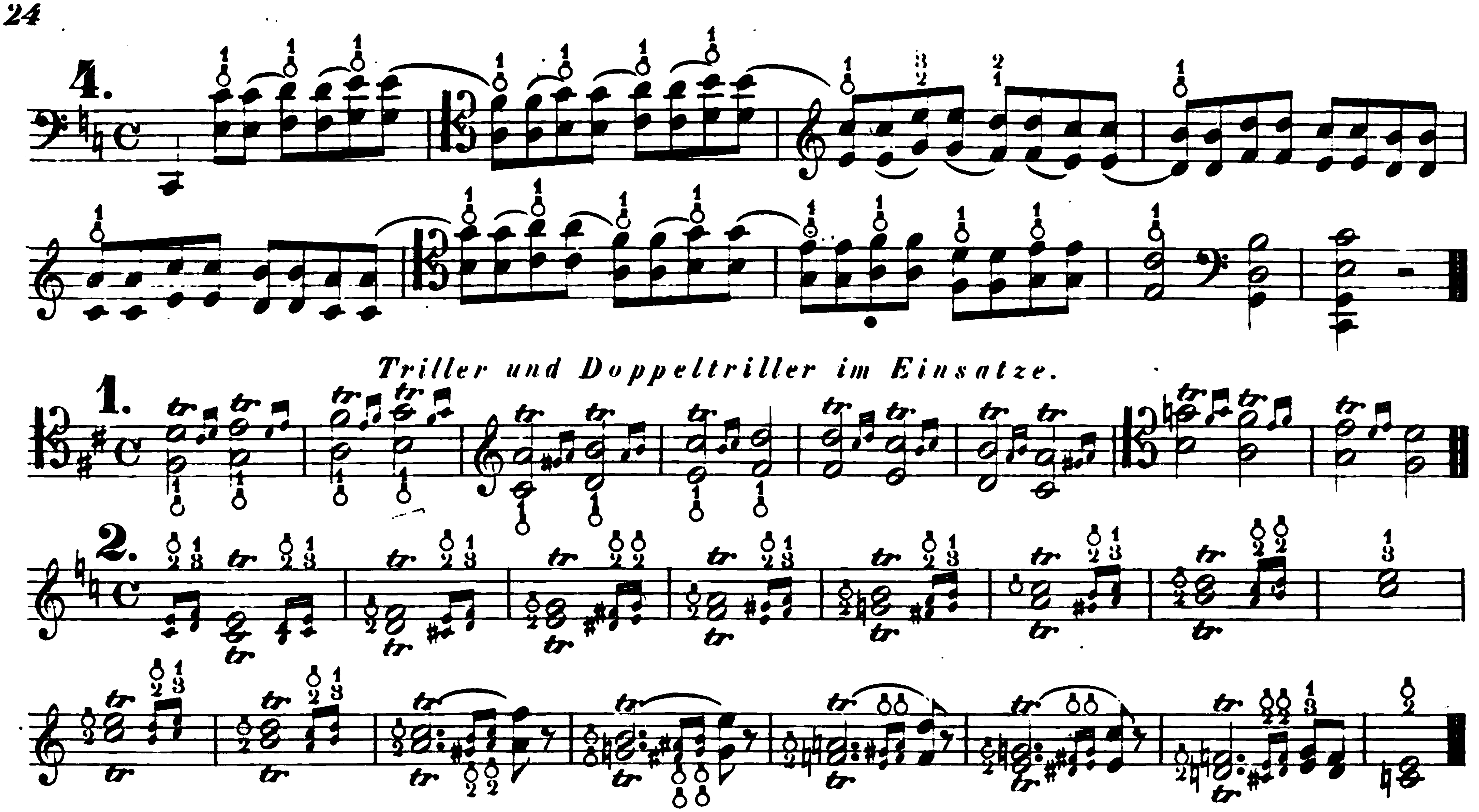


Die Bogenwendung muss hier durch das rechte Handgelenk bewirkt werden.



Um diese Octaven-Uebungen auch auf der D-und G-Saite studiren zu können, denke sich der Schüler den Bass-Schlüssel und ein ♭ vorgezeichnet, beim 11ten Takte statt des ♯ ein ♮. und statt des ♮ ein ♭.

Bei Terzen-und Sexten-Gängen gilt dieselbe Regel wie bei den Octaven; doch kommen sie in Violoncell-Musik seltener vor.





Ausgedehntere Uebungen für den Einsatz des Daumens sind im Nachtrage Nº 86 bis mit 89, desgleichen 91 und 92.

15.) Das Flageolet.

Flageolet-Töne werden erzeugt, wenn man die Saiten nicht wie gewöhnlich fest auf das Griffbret niederdrückt, sondern nur mit den Fingern leise berührt. Sie sind, ihres hellen, glockenähnlichen Klanges wegen, dem Ohre sehr wohlthuend. Nicht auf jeder beliebigen Stelle der Saite sprechen jedoch Flageolet-Töne an, so wie auch viele derselben nicht allein dem Klange, sondern auch der Tonstufe nach von den auf denselben Punkten festgegriffenen Tönen sehr verschieden sind. Nehmen wir als Norm an, dass, wenn man den genauen Mittelpunkt der Saite mit einem Finger leise berührt, beim Bestreichen die höhere Octave des Tones der ganzen, leeren Saite erklingt.

Auf der A-Saite erhalten wir demnach .... *a*.

Rücken wir mit dem Finger etwas näher gegen den Steg und verkürzen die Saite dadurch bis zu einem Drittheil ihrer eigentlichen Länge, so wird uns die über der Octave liegende Quinte gegeben.... *e*.

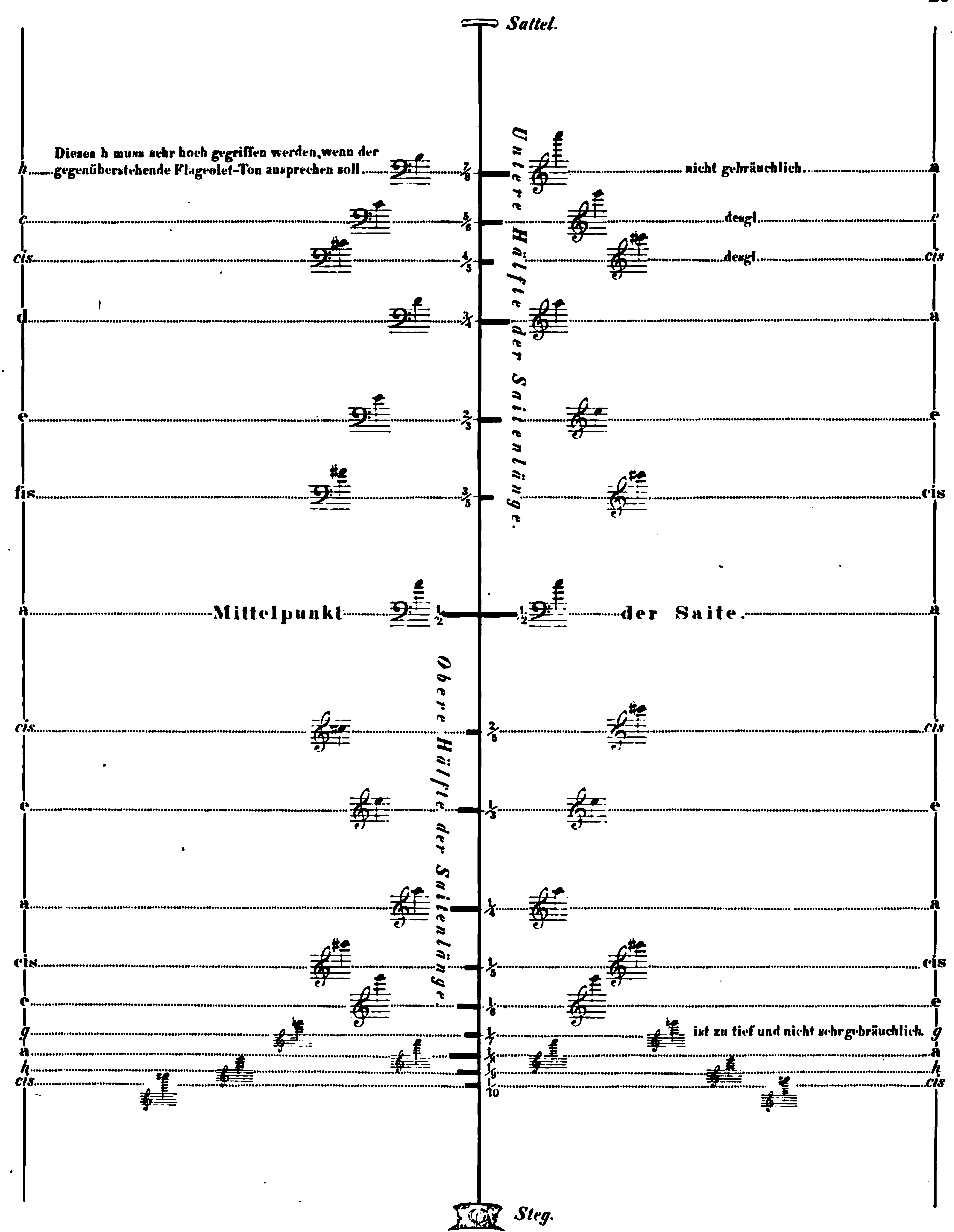
Ein Viertheil der Saitenlänge giebt die doppelte Octave .... *a*,

ein Fünftheil die über der doppelten Octave liegende Terz .... *cis*,

ein Sechstheil ——————————————— Quinte .... *e*,

ein Achttheil die dreifache Octave .... *a*.

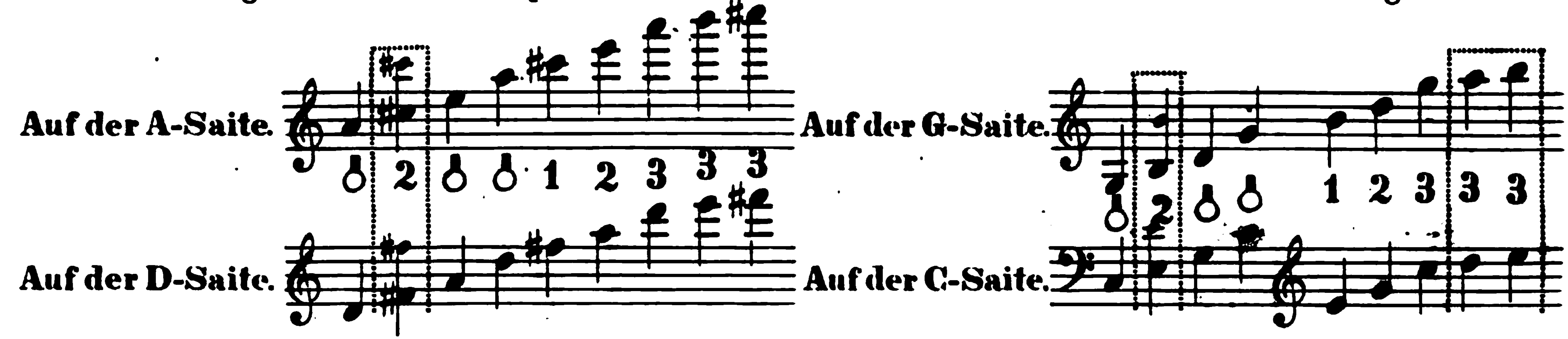
Dies sind die gebräuchlichsten Flageolet-Töne. Sie liegen auf denselben Punkten der Saite, auf welchen man durch festes Niederdrücken derselben auf das Griffbret die nämlichen Töne erlangt. Nun findet man diese Flageolet-Töne aber auch, wenn man, statt, wie jetzt geschehen, von der Mitte der Saitenlänge zum Steg hinauf, in gleicher Reihefolge herabwärts gegen den Sattel geht. Die nachfolgende Zeichnung wird dem Schüler hierüber bessere Belehrung geben, als weitläufige, in das Fach der Akustik gehörende, Auseinandersetzungen.



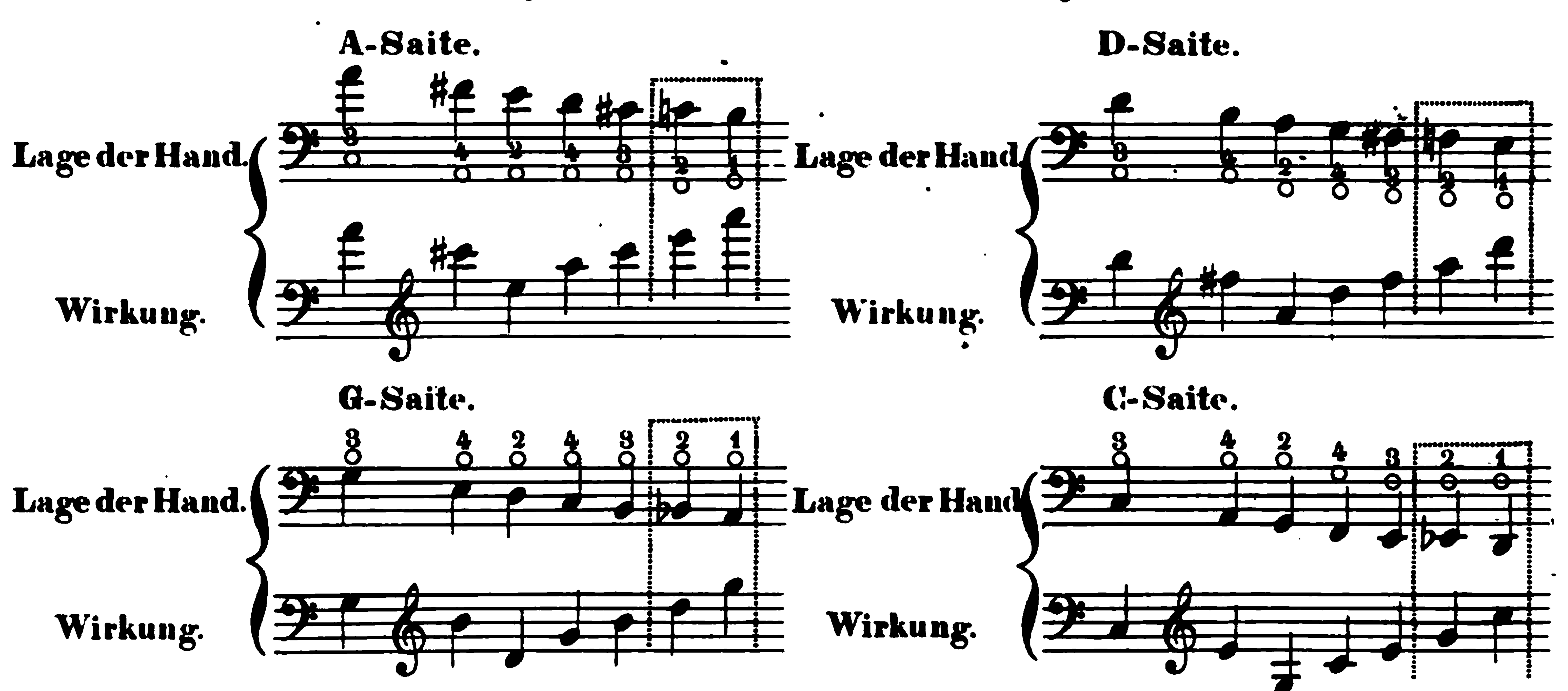
Wird auf den Punkten, die auf vorstehender Zeichnung angegeben sind, der Finger fest aufgesetzt, so erscheinen die links aufgeführten Töne, wird er aber an denselben Stellen nur leise aufgelegt, so erklingen die rechts verzeichneten Flageolet-Töne.

Flageolet-Töne in der obern Lage.

NB. Die mit ⸢⸣ eingeschlossenen Töne sprechen schwerer an, als die andern und sind deshalb nicht sehr gebräuchlich.
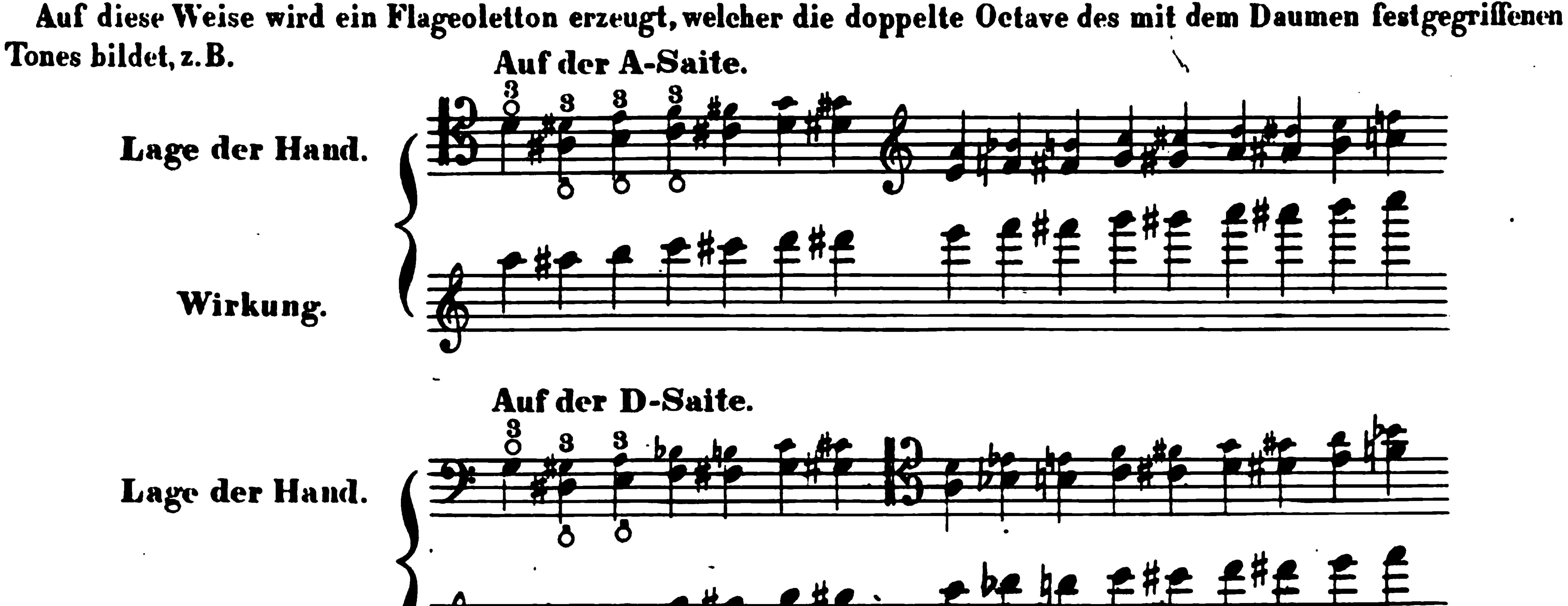


Flageolet-Töne in der untern Lage.



Man kann ausser diesen beiden Arten natürlicher Flageolettöne noch eine dritte Gattung künstlich hervorbringen, wenn man mit dem Daumen fest einsetzt und den höher liegenden 4ten Ton mit dem 3ten Finger leise berührt.

Auf diese Weise wird ein Flageoletton erzeugt, welcher die doppelte Octave des mit dem Daumen festgegriffenen Tones bildet, z.B.
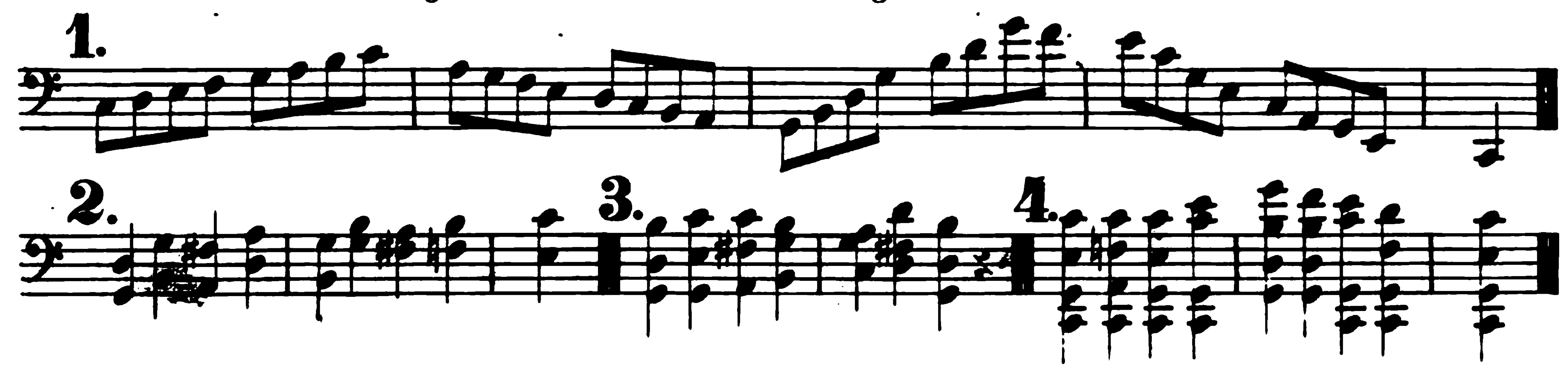


Auf jeder der andern Saiten hat man, wie sich von selbst versteht, sämmtliche Flageolettöne eine Quinte tiefer.

Der Flageoletton wird, wie die leere Saite, mit o bezeichnet und der zu seiner Hervorbringung anzuwendende Finger darüber geschrieben. (*Siehe das vorletzte Notenbeispiel.*)

Nº 90 des Nachtrages ist eine hierher gehörende Uebung.

16.) Der Ausdruck Pizzicato

zeigt an, dass man die damit bezeichneten Noten nicht mit dem Bogen zu streichen, sondern mit einem der Finger der rechten Hand (Zeige-oder Mittelfinger) abzureissen habe. Der Daumen stemmt sich dabei als Stützpunkt der Hand an die Seite des Griffbrets, ungefähr in der Gegend, wo sich der Hals mit dem Kasten des Instruments verbindet. Die Saiten dürfen nie so scharf geschnellt werden, dass sie am Griffbret aufschlagen. Ein Doppelgriff wird mit dem 1sten und 2ten, ein dreistimmiger Accord mit Daumen und 1sten und 2ten Finger ausgeführt; ist aber der Accord vierstimmig, so kann entweder der Daumen alle 4 Töne allein abreissen, oder er nimmt blos die beiden tiefern, während der 1ste und 2te Finger die beiden höheren anschlagen.



Uebungen für das Pizzicato sind in der zweiten Violoncellstimme der Nummern 57, 62, 70, 74, 84 und 88 des Nachtrages.

17.) Ueber Ton und Vortrag.

Einen klangvollen, markigen Ton sich durch Studium anzueignen, bleibe stets ein Hauptzielpunkt des Schülers. Zwar ist er glücklich zu nennen, wenn ihn dabei der Besitz eines guten Instruments begünstigt, welches mit Wohlklang den Vorzug verbindet, auf allen Tönen leicht und willig anzusprechen; verlässt er sich aber ausschliesslich auf diese ihm zu Theil gewordene Zufälligkeit, in der Meinung, er bedürfe aus eben diesem Grunde eines mühevollen Studiums zur Erlangung eines guten Tones nicht und werde durch Anwendung physischer Kraft seinem Instrumente schon die nöthige Stärke abzugewinnen wissen, so wird ihn mit leichter Mühe ein, durch die Qualität seines Instruments minder Bevorzugter, der dasselbe aber geschickter und regelrechter zu behandeln versteht, überflügeln können.

Nicht durch übergrossen Aufwand, sondern durch zweckmässige Eintheilung der Kraft lässt sich ein grossartiger Ton erwerben.

Die Finger der linken Hand tragen dazu bei, wenn sie sich jederzeit fest auf die Saiten setzen, um allen Tönen die nöthige Freiheit zur Vibration zu verschaffen. Ein nachlässiges, mattes Aufsetzen hemmt den Nachklang und hat einen gedämpften Ton zur Folge.

Im Uebrigen hängt der Ton ausschliesslich von der Bogenführung ab. Bei dieser muss die anzuwendende Kraft mehr auf einem freien Zuge, als auf Aufdrücken des Bogens beruhen. Der Strich muss ferner möglichst geradlinig geschehen, d.h. man hat sorgfältig zu beobachten, dass die Bogenhaare jederzeit auf dem Punkte der Saite, wo sie den Strich beginnen, bis zum völligen Ausziehen des Bogens verbleiben, und nie eine zwischen Steg und Griffbret herauf- oder hinunterwischende Bewegung machen. Aus diesem Grunde sehe man vorzugsweise darauf, dass die Bogenspitze sich nicht mehr hebe oder senke, als nach Inhalt des Kapitels von der Bogenführung (*Seite 4*) eben erforderlich ist.

Der geeignetste Ort zur Strichführung bei brillanten Tongängen wie bei getragenen Noten, die einen sonoren Ton verlangen, ist ungefähr zwei Zoll vom Stege. Bei Stellen von grosser Weichheit bleibt es dem Vortragenden unbenommen, den Strich näher am Griffbrete, und bei solchen, die eine schärfere Accentuirung erheischen, näher am Stege auszuführen. Eigne, auf die Beschaffenheit seines Instruments gerichtete, Beobachtungen werden ihm dafür die besten Verhaltungsregeln geben.
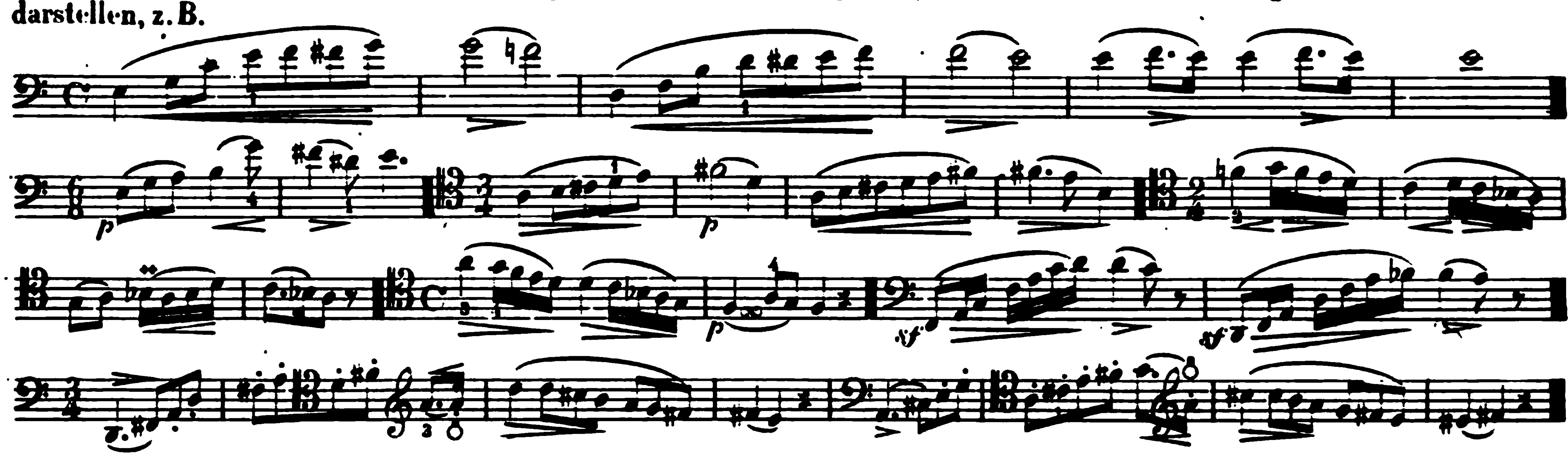
Wenn der Schüler, bei Reinheit der Intonation und Strenge in Beobachtung des musikalischen Zeitmaasses, den ihm nun vorgezeichneten Weg verfolgt, so ist er im Besitze der Mittel, bei angewendetem Fleisse mit der Zeit Tüchtiges leisten zu können. Das Violoncell an und für sich bietet ihm deren nicht wenige. Es ist seines Wohlklanges wegen unter allen Instrumenten vorzugsweise geeignet, auf Geist und Herz zu wirken, wenn es nur mit Geist und Herz behandelt wird. Wenige Noten machen auf demselben oft mehr Effekt, als viele und schwierige Passagen; deshalb vermeide man alle Ueberladung von Zierrathen, wodurch die Form einer Tonschöpfung wohl verändert, vielleicht auch verschönert, aber nie belebt werden kann. Man halte es vielmehr für den höchsten Beruf des Virtuosen: dem, von dem Komponisten aus Tönen gebildeten, Körper Leben und Seele durch den Vortrag einzuhauchen.

Die dem Künstler zu diesem Zwecke zu Gebote stehende Kraft ruht in seinem Innern, ist ein Product seiner Empfindung, welche sich nur dann am reinsten und edelsten zeigt, wenn sie unverbildete, natürliche Einfachheit athmet.

Da uns aber weder ein Maass gegeben worden ist, um ihre Grenzen abzumessen, noch ein Ausdruck, um die verschiedenen Aeusserungen dieses Seelenvermögens bestimmen zu können, so lassen sich hierüber auch keine hinreichenden theoretischen Lehren geben. Wir müssen uns daher Muster aufsuchen, welche jene uns innewohnende Gabe anregen und ausbilden.

Als solche dienen uns alle Künstler, die ihren Leistungen Wärme, Gefühl und Leben zu geben verstehen.

In Beziehung auf Anschwellen und Abnehmen der Töne, die Grundlage des Vortrags von Gesangstellen, können wir uns vorzugsweise nach einem guten Sänger bilden. Auf dem Papier lassen sich diese Nüancirungen freilich nur bildlich darstellen, z. B.



Man kann auch zuweilen einem Tone mehr Ausdruck und Glanz durch eine gewisse Bebung geben, die hervorgebracht wird, indem man den Finger fest auf die Saite setzt und der Hand eine zitternde Bewegung machen lässt, wobei man, um dieselbe freier ausführen zu können, den Daumen ganz locker an den Hals des Instruments legt. Ausgedrückt wird diese Bebung durch das Zeichen ~~~, z. B.

 (*)

Der Schüler wird jedoch hier gewarnt, dass er diese Manier durch zu häufigen Gebrauch nicht zum stehenden Character seines Spieles mache. Er darf nie die Kunst verlernen, auch mit schärferen Umrissen zeichnen zu können.

Auch hüte er sich, Rückungen im Tempo, antreibend oder zurückhaltend bei gewissen Stellen, allzuhäufig zu unternehmen, da er sich sonst dem krankhaften Zustande eines beständigen Schwankens hingeben würde, während ein vernünftiger und mässiger Gebrauch dieses Kunstmittels, gesteigerte Affekte darzustellen, die Phantasie der Hörer wohlthätig aufregt.

Ferner bringt das allmählige Hinauf- oder Herunterziehen des Fingers von einem Tone zum andern, bei Intervallen von Terzen, Quarten etc. allerdings zuweilen eine angenehme Wirkung hervor, doch ist vor der zu häufigen, vielleicht gar steten, Anwendung dieser Vortragsweise eben so sehr zu warnen, als vor den obenbemerkten Uebelständen, denn Ohr und Gefühl laufen dabei Gefahr, dergestalt verbildet zu werden, dass nach und nach selbst die grössten Uebertreibungen in dieser Manier dem Spieler geschmackvoll erscheinen, während ein unverdorbenes Gehör dadurch, wie durch ein beständiges Jammern und Wehklagen, verletzt werden würde.

Nicht minder tadelnswerth ist die Gewohnheit, gefühlvolle Stellen durch selbstgefälliges Hin- und Herneigen des Kopfes und Körpers andeuten zu wollen. Der Ausdruck kann nur durch richtige Nüancirung der Töne, nie durch affektirte Körperbewegungen hervorgebracht werden, da der Tonkünstler auf das Gefühl des Zuhörers vermittelst des Ohres und nicht des Auges wirken soll. Auch bei Passagen und schwierigen Stellen ist möglichste Ruhe des Körpers ein Vorzug, dem er nachstreben soll, und wenn auch die Menge zuweilen glaubt, der Spieler leiste nur dann Ausserordentliches, wenn er sich dabei sichtbar abmüht, so weiss doch der Künstler und Kenner recht gut, dass eine wesentliche Bedingung der Virtuosität die ist: dem Zuhörer Schwierigkeiten nicht als solche erscheinen zu lassen.

(*) *Uebungen im Vortrage von Gesangstellen sind im Anhange Nº 38 bis 70.*

ENDE.

INHALT.

VIOLONCELL-SCHULE.

Die in der Schule angezogenen Uebungsstücke sind als Supplement erschienen.